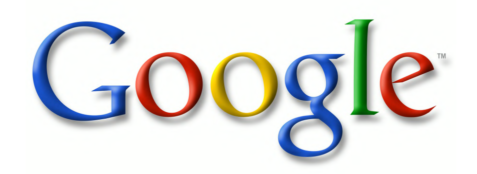
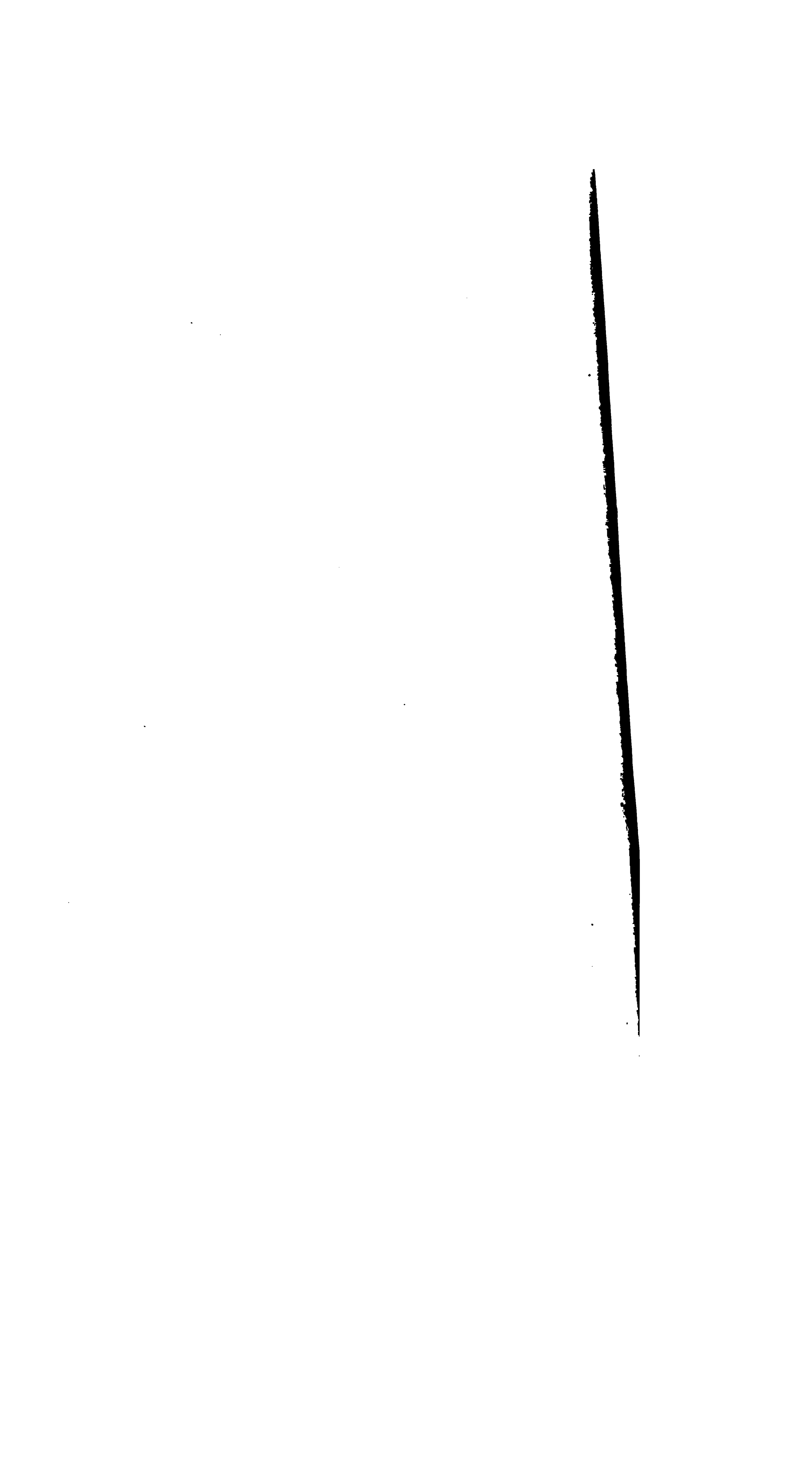




. RESEARCH LIBRARIES
33 07437600 9





Weimar Goc. Jet 8 Sev.

JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT.

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

DURCH

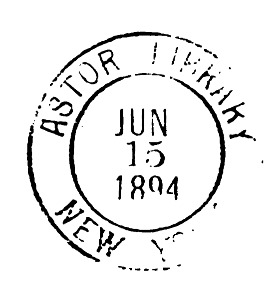
F. A. LEO.

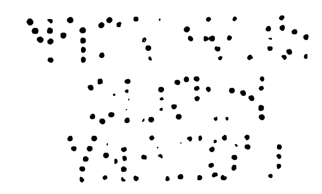
NEUNUNDZWANZIGSTER UND DREISSIGSTER JAHRGANG.

WEIMAR.

IN KOMMISSION BEI A. HUSCHKE.

1894.





Druck von R. Wagner's Wittwe in Weimar.

Inhaltsverzeichniß.

Vorbemerkung.

Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft begeht in diesem Jahre die Feier ihres dreißigjährigen Bestehens; leider aber entspricht die Bändezahl ihres Jahrbuches nicht der Zeitrechnung, da das Jahr 1866 der Kriegsnoth wegen ohne Publikation blieb. — Die Redaktion hat schon mit Rücksicht auf jenes Jubiläum dem hier erscheinenden Bande eine ausnahmsweis große Ausdehnung gegeben und glaubt gut zu thun, ihn noch besonders dadurch auszuzeichnen, daß sie ihn zur Würde eines Doppelbandes erhebt, und so die obenerwähnte chronologische Inkorrektheit ausgleicht.

Ferner hat die Redaktion auf Folgendes hinzuweisen. Der in Weimar bei der allgemeinen und öffentlichen Versammlung des letzten Jahres gehaltene Fest-Vortrag bildet regelmäßig die Eröffnung des demnächst erscheinenden Bandes. Für den vorliegenden Band ist von dieser Regel abgewichen, weil bei der letzten Versammlung der Wunsch allgemein laut wurde, den mit so großem Beifalle gehörten Bulthaupt'schen Vortrag: «Shakespeare und der Naturalismus» schon vor Erscheinen des nächsten Jahrbuches zu besitzen.

Der Vorstand beschloß deshalb die sofortige Veröffentlichung, und der Vortrag ist im Separat-Drucke den Mitgliedern zugestellt worden.



Jahresbericht,

erstattet in der Generalversammlung am 23. April 1893

von

Wilhelm Oechelhäuser.

Nachdem der Vorsitzende, Geh. Kommerzienrath Oechelhäuser, die Generalversammlung eröffnet, sprach er zuerst I. I. K. K. H. H. der Frau Großherzogin und dem Großherzoge, sowie dem Erbgroßherzoglichen Paare, den ehrerbietigsten Dank aus für das durch ihr Erscheinen wiederum bekundete, stets gleichbleibende Interesse an den Bestrebungen der Gesellschaft. Er knüpfte sodann an die Schlußworte in der vorigen Generalversammlung an, welche auf die im Oktober jenes Jahres bevorstehende Feier der goldnen Hochzeit des durchlauchtigsten Herrscherpaares hindeuteten. Diese schönen Tage liegen nun hinter uns, unvergeßlich für Jeden, der sie mit erlebt hat. Auch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, vertreten durch ihr Präsidium, war es vergönnt, dem hohen Jubelpaare ihre tiefstem Herzen entquellenden Glückwünsche darzubringen und Zeugniß dafür abzulegen, wie weit über die Grenzen des schönen Thüringerlandes hinaus die Verehrung und Liebe für das edle Herrscherpaar Wurzel geschlagen haben. Das Titelblatt des diesjährigen Jahrbuchs giebt in allegorischer Weise diesen Empfindungen Ausdruck.

Der Vorsitzende machte sodann die Mittheilung, wie sich die Mitgliederzahl durch Tod und Austritt um 24 vermindert habe. Dagegen sind 10 neue Mitglieder, darunter S. K. H. der Regent von Braunschweig, Prinz Albrecht von Preußen, beigetreten. Die Gesellschaft zählt sonach heute 223 Mitglieder.

Der Vorsitzende gab ferner den tiefen Gefühlen der Trauer Ausdruck über das am 15. August v. J. erfolgte Hinscheiden des Großherzogl. Ober-Bibliothekars, Dr. Reinhold Köhler. Mitbegründer und Bibliothekar der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, deren Vorstand er seit 25 Jahren angehörte, war er ein edler, liebenswürdiger Mensch, wie ein treuer Sohn Weimar's und ein Diener der Wissenschaft im edelsten Sinne. Um die Entwicklung unserer Gesellschaft und die Förderung ihrer Ziele, insbesondere die Vervollständigung und Nutzbarmachung der Shakespeare-Bibliothek, hat er sich große Verdienste erworben, die wir nie vergessen werden.

Die Gesellschaft beklagt ferner den Tod des in der Shakespeare-Literatur bekannten Professors Karl Werder in Berlin, und des in Petersburg verstorbenen Uebersetzers von Werken Shakespeare's und seiner Zeitgenossen, Ferd. Ad. Gelbke. Von auswärtigen, in der Shakespeare-Welt bekannten Größen erwähnte der Vorsitzende zuerst des Hinscheidens der hochbetagten Shakespeare-Darstellerin und Vorleserin Fanny Kemble, der Nichte der Mrs. Siddons und Enkelin des Hauptes jener berühmten Schauspielerfamilie, Roger Kemble. Unsere Gesellschaft verlor ferner durch den Tod ihr Ehrenmitglied Charles E. Flower, der sich um die Ausbreitung und Vertiefung der Shakespeare-Erkenntniß in England große Verdienste erworben hat; endlich Dr. Nicholson und Mr. John Rabone.

Die Thätigkeit der Gesellschaft im abgelaufenen Jahr betreffend, so ist durch die aufopferungsvolle Thätigkeit unseres Redakteurs, Professor Dr. F. A. Leo, das Jahrbuch rechtzeitig vollendet und zur Entnahme durch die anwesenden Gesellschaftsmitglieder bereit gestellt worden.

Hinsichtlich der vor zwei Jahren seitens der Gesellschaft veranstalteten billigen Volksausgabe konnte wiederum ein stattgefundenes außerordentliches Steigen des Absatzes, bis über 20 000 Exemplare hinaus, konstatiert werden. Zugleich wurde mitgetheilt, wie von dem Vorsitzenden mit der Verlagshandlung und mit namhaften Künstlern Unterhandlungen angeknüpft seien, um auch das Erscheinen einer billigen illustrierten Volksausgabe zu ermöglichen.

Ueberhaupt durfte von dem abgelaufenen Jahr gerühmt werden, wie in der Literatur (in erster Linie durch R. Löning's bedeutsames Werk über Hamlet) und auf der Bühne der Shakespeare-Kultus eifrig weiter gepflegt worden ist. Unsere Gesellschaft darf Anspruch machen auf die seit den sechziger Jahren sichtbar fortschreitende

Verbesserung der Bearbeitungen und Scenierungen, direkt und indirekt, einen wohlthätigen Einfluß geübt zu haben.

Die Finanzlage der Gesellschaft bleibt, unter der umsichtigen Leitung unsres Herrn Kommerzienrath Dr. Moritz, eine günstige, wenn auch dem ansehnlichen Steigen der letzten Jahre diesmal eine unbedeutende Abnahme von 431,10 Mark gegenüber steht. Der Vermögensstand betrug am 1. Januar d. J. 18 762,25 Mark. Die Revision und Decharge haben in hergebrachter, auch diesmal von der Versammlung gebilligter Weise stattgefunden.

Die Bibliothek ward, insbesondere durch Zuwendungen der Schwestern unsres verstorbenen Bibliothekars, der Fräulein Elise und Mathilde Köhler, bereichert.

Die Versammlung bestätigte hierauf die vom Vorstand in der Person des Geh. Hofrath v. Bojanowski vorgenommene Ersatzwahl für die erledigte Stelle eines Bibliothekars und Vorstandsmitgliedes, und wählte wiederum Weimar zum Orte der nächsten Generalversammlung.

Nachdem die geschäftlichen Angelegenheiten in solcher Weise erledigt waren, ertheilte der Vorsitzende dem Herrn Professor Dr. Heinr. Bulthaupt das Wort zu seinem Festvortrag: «Shakespeare und der Naturalismus», der mit großem Beifall aufgenommen und worauf die Versammlung geschlossen wurde.

Niemand und Jemand.

Ein englisches Drama aus Shakespeare's Zeit, übersetzt von Ludwig Tieck,

herausgegeben von **Johannes Bolte.**

Einleitung.

I. Das englische Original und seine Quellen.

Von dem englischen Schauspiele, von dem hier zum erste Male eine treue Verdeutschung veröffentlicht wird, existiert nur e einziger alter Druck, der uns leider weder den Verfasser noch d Jahr seiner Anfertigung nennt:

Nobody and Somebody. | With the true Chronicle Historie of Elydur who was fortunately three seuerall times | crowned King of England The true Coppy thereof, as it hath beene acted | by the Queens Maiesti seruants. | [Holzschnitt: Nobody mit einem Paar ungeheurer Kniehose



die gleich beim Halskragen anfangen, so daß er keinen Rumpf (*body*) zu haben scheint; ein Barett auf dem Kopfe, eine Rolle oder Holzstück in der linken Hand haltend, die Rechte in die Seite gestemmt.] | Printed for John Trundle and are to | be sold at his shop in Barbican, | at the signe of No-body. | 9 Bogen 4°. — [Auf der letzten Seite ein Holzschnitt: Somebody mit Schwert und Stab, aber mit ganz kurzen Beinen (*A man borne upon little legs = a gentleman*). Exemplar im Britischen Museum.] Vgl. Hazlitt, Handbook of Early English Literature 1867, s. v. und Collections and Notes 1876, S. 307; auch desselben Manual for the Collector of Old English Plays 1892, S. 168. Eine genaue Kopie des Titels verdanke ich Herrn Dr. R. Priebsch.

Einen Abdruck des Stückes besorgte Richard Simpson, *The School of Shakspere* (1878) 1, 269—356; einen andern, der jedoch nicht in den Buchhandel kam, 1877, in 4°, Alexander Smith in Glasgow. Eine 1817 für Ludwig Tieck angefertigte Abschrift enthält das Mscr. germ. fol. 835, Bl. 124a der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Der Titelholzschnitt ist in Halliwell's Shakespeare-Ausgabe 1, 449 (1853) in der Anmerkung zu *The Tempest* III, 2 V. 134 '*Played by the picture of Nobody*' und danach von uns oben reproduziert.

Da John Trundle während der Jahre 1598—1625 druckte, fällt die Ausgabe des *Nobody and Somebody* entweder in die letzten Regierungsjahre der Königin Elisabeth oder unter Jakob I. Schon Simpson hat gesehen, daß die Ausgabe in der Zeit Jakob's I. entstanden, und daß die auf dem Titel genannte Schauspielertruppe der Königin die 1609 privilegierte der Königin Anna ist, die früher vom Earl von Worcester unterhalten wurde und auch Thomas Heywood unter die Ihrigen zählte. In V. 325 nämlich ist eine deutliche Anspielung auf die massenhaften Erhebungen in den Ritterstand enthalten, die Jakob I. gegen Zahlung einer entsprechenden Gebühr vornahm; nach einer 1660 von John Philpot veröffentlichten Liste wurden in den Jahren 1603—1625 nicht weniger als 2323 Personen vom Könige geadelt, darunter 900 während seines ersten Regierungsjahres. Noch genauer als Simpson hat, wie ich aus Furness' neuer Shakespeare-Ausgabe[1]) ersehe, Alexander Smith das Erscheinungsjahr des Schauspiels aus den Registern der Stationers ermittelt. Hier wird es im Jahre 1606 genannt, was sehr gut zu der weiter unten zu erwähnenden Grazer Aufführung von 1608 stimmt.

Zugleich aber lassen andere Stellen vermuthen, daß uns das Schauspiel in einer späteren Ueberarbeitung vorliegt, und daß die

[1]) 9, 171 (1892) in der Anmerkung zu der eben zitierten Stelle des «Sturms».

erste Niederschrift noch aus dem letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts stammt. Darauf weist die Erwähnung der nutzlosen Kollekten zum Wiederaufbau des abgebrannten Thurmes der Paulskirche hin, einer Angelegenheit, die in den neunziger Jahren ein stadtbekanntes Aergerniß war[1]. In diese Periode paßt auch die nicht zu verkennende Aehnlichkeit des gewissenlosen Höflings Lord Sykophant mit einer historischen Persönlichkeit, Lord Cobham, den sein Gegner Essex nach Wotton's Zeugniß als «den Sykophanten» zu bezeichnen liebte. Eine solche Parteinahme der Schauspieler für ihren Gönner Essex ist durchaus wahrscheinlich, wenn man auch nicht gerade in V. 90 mit Simpson eine Anspielung auf Cobham's 1596 erfolgte Beförderung zum Aufseher der fünf Thore zu sehen braucht, wozu Essex vergebens Robert Sydney empfohlen hatte. Endlich legt auch ein Vergleich des Aufbaues der Handlung mit der 1592 gespielten Komödie: *A knack to know a knave*[2]) die Vermuthung nahe, daß unser Drama bald nach dem Bekanntwerden jenes beliebten Stückes gedichtet wurde.

Ganz wie dort nämlich die Liebe des Königs Edgar zu Elfride dargestellt wird[3]), hat der unbekannte Verfasser von «Jemand und Niemand» den Stoff aus der sagenhaften englischen Königsgeschichte entlehnt und in diese eine Nebenhandlung voll satirischer Sittenschilderungen aus der Gegenwart eingeflochten. Und wie dort sich eine an die älteren Moralitäten erinnernde Personifikation *Honesty,* ohne Verwundrung zu erregen, mitten unter den Gestalten des wirklichen Lebens bewegt, so treffen wir hier zwei ähnliche Figuren, von denen die eine, Niemand, zum Schluß ausdrücklich hervorhebt, daß sie eine bloße Abstraktion, kein Wesen von Fleisch und Bein sei.

Den ernsthaften Theil unseres Stückes bildet der wunderbare Glückswechsel im Leben des Königs Elidure, von dem Gottfried von Monmouth in seiner *Historia regum Britanniae* und spätere Chronisten[4]) Folgendes erzählen: König Morindus hinterließ fünf Söhne: Gorbonianus, Archigallus, Elidurus, Vigenius und Peredurus. Nach dem

---

[1]) Vgl. die Anmerkung zu V. 755.

[2]) Dodsley-Hazlitt, A Collection of Old English Plays 6. 503 (1874). — Ueber andere mögliche historische Beziehungen vgl. die Anmerkungen zu V. 774 und 1814.

[3]) Ueber andere Elfride-Dramen vgl. Erich Schmidt, Charakteristiken, 1886, S. 403; R. M. Werner, Anzeiger f. deutsches Alterthum 13, 394.

[4]) The Chronicle of Fabian 1559, p. 30. R. Holinshed, Chronicles of England, Scotland and Ireland, Book 3, Ch. 7 = 1, 460 f. ed. London 1807. Vgl. Spenser, The Fairie Queen 2, 10, 44.

Tode des Gorbonianus übernahm Archigallus die Herrschaft, machte sich aber durch seine Tyrannei so verhaßt, daß ihn die Edlen schon nach einem Jahre absetzten und seinen Bruder Elidurus, mit dem Beinamen «der Fromme und Tugendhafte», zum Könige erhoben. Dieser begegnete nach einiger Zeit im Walde Calater dem verbannten Archigallus und ward durch sein Elend so gerührt, daß er ihn in sein Haus führte, die Edlen des Landes berief und sie überredete, Archigallus wieder einzusetzen, was dann auf einer Volksversammlung zu York auch geschah. Ein seltenes Beispiel brüderlicher Liebe! Der neue König regierte zehn Jahre lang gerecht und gut. Nach seinem Tode bestieg Elidurus zum zweiten Male den Thron, wurde aber bald von seinen neidischen Brüdern Vigenius und Peredurus gestürzt und in den Tower zu London gesperrt. Ueber den Charakter und das Lebensende des Vigenius und Peredurus gehn die Chronisten auseinander: nach einigen theilten sie sich in das Reich und wählten den Humber zur Grenzscheide; nach andern folgte Peredurus erst nach dem Tode des Vigenius ihm im Regimente. Nachdem beide gestorben waren, wurde Elidurus aus dem Gefängniß befreit und zum dritten Male gekrönt. Nach vier Jahren starb er in hohem Alter.

Man sieht, die Grundlinien der Handlung und die Charaktere der vier Brüder fand der dramatische Dichter in seiner Quelle vorgezeichnet; hinzuerfunden hat er den Zweikampf der beiden jüngeren Brüder Vigenius und Peridure, den Zwist der beiden Königinnen und die Figur des wankelmüthigen Schmeichlers Sykophant. Da er die Zwischenräume, die nach den chronikalischen Berichten zwischen den einzelnen Ereignissen liegen, nicht erwähnt, darf man wohl schließen, daß er durch ein solches Zusammenrücken der Hauptmomente die Einheit der Handlung fördern wollte. Elidure ist, wie Tittmann bemerkt, die Hauptperson geworden; der Mittelpunkt der Handlung ist seine dreimalige Erhebung auf den Thron trotz seiner Abneigung, die nicht nur durch seinen sanften und gerechten Sinn, sondern auch durch eine gewisse philosophische Bildung motiviert wird.

Das in die historische Handlung eingelegte Zwischenspiel von der Verfolgung des ehrlichen Niemand durch den Schurken Jemand lehnt sich, wie bemerkt, an die verleiblichten Begriffe der älteren englischen Moralitäten an und verfolgt gleich diesen eine satirische Tendenz. Niemand unterstützt Arme und Gefangene, niemand tröstet Witwen und Waisen, niemand giebt zum Kirchenbau Geld, so klagt

der Dichter über seine Zeitgenossen, und diese Klage wandelt er witzig um in eine Lobpreisung eines einzigartigen Biedermannes, der den Namen Niemand trägt. Ist aber irgend ein Schaden angerichtet oder eine Frevelthat begangen und man erkundigt sich nach dem unbekannten Thäter, so antwortet der Schuldige: „Niemand ist's gewesen"; und diese bequeme Entschuldigung der Betheiligten stellt der Dichter als eine böswillige Verleumdung des argen Jemand wider den unschuldigen Niemand dar.

Beide Gedanken sind nicht Eigenthum des englischen Dramatikers, sondern lange vor ihm in der Litteratur verwerthet. Um dies darzulegen, müssen wir etwas weiter ausholen. Das Lob Niemands hat zuerst ein verschrobener Mönch, Radulfus aus Anjou, um 1290 verkündet, und zwar, was man kaum für glaublich halten wird, in vollem Ernste. Er sammelte alle Bibelstellen, an denen von *nemo* die Rede ist, wie: *Nemo ascendit in caelum* (Joh. 3,13), *Deus claudit et nemo aperit* (Apocal. 3,7), *Nemo est qui semper vivat* (Eccles. 9,4) und erklärte diesen in einer uns verloren gegangenen Abhandlung für einen wirklichen Heiligen; ja er stiftete ihm zu Ehren eine *secta Neminiana.* Dieser verrückte Einfall veranlasste einen andern Gelehrten, Stephanus a S. Georgio, in einer Streitschrift wider den neuen Heiligen aufzutreten und den Verstand seines Anwaltes in Zweifel zu ziehen[1]. Andre hatten indes soviel Humor, die Schrift des Radulfus als eine scherzhafte Parodie der Heiligenlegenden aufzufassen und zu verbreiten. Solche Bearbeitungen liegen uns in verschiedenen mittelalterlichen Handschriften zu Oxford[2], Heidelberg[3], Wien[4], Leipzig[5], Zürich[6], München, Raigern, Sterzing, im Vatikan und in Paris[7], sowie in einem undatierten

[1] Denifle, Archiv für Literatur- und Kirchengeschichte des Mittelalters 4, 330—348.

[2] Abgedruckt bei Montaiglon, Recueil de poésies françaises des XVe et XVIe siècles morales, facétieuses, historiques 11, 314 (1876).

[3] Abgedruckt von Wattenbach, Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1866, 361. 393.

[4] Abgedruckt von Wattenbach, Anzeiger 1867, 205.

[5] Stadtbibliothek, Cod. 112.

[6] Vgl. J. Werner, Anzeiger für deutsches Altertum 15, 142 (1889). — Ueber die übrigen Handschriften Wattenbach a. a. O. und Anzeiger 1870, 51. Zingerle, Sitzungsberichte der Wiener Akademie 54, 306 (1866).

[7] 1579 von dem Advokaten Vincent Cossard bearbeitet; vgl. Montaiglon, Recueil 11, 323.

Drucke: *Sermo pauperis Henrici de sancto Nemine*[1]) aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts vor. Aus derselben Zeit stammt eine deutsche Uebersetzung vom heiligen Niemand[2]). Um 1530 bearbeitete Jean d'Abundance zu Lyon nach der alten *Vita Neminis* einen französischen dramatischen Monolog in Versen: *Les grans et merueilleux faictz du seigneur Nemo*[3]). In einem Antwerpener Drucke vom Jahr 1600 liegt eine jedenfalls erheblich ältere niederländische Uebertragung: *Van sinte Niemant*[4]) in 134 Versen vor. Auch der lateinische *Lusus de Nemine*[5]) des Pariser Professors Theodor Marcilius († 1617) bringt eine auf der *Vita Neminis* fußende Lobrede des wackren Niemand, ebenso ein lateinisches Gedicht[6]) des Zürichers Joh. Ulrich Grob († 1621).

Fast ebenso verbreitet wie diese Legendenparodie ist die andre oben erwähnte Vorstellung Niemands als eines Sündenbocks für alle Uebelthaten, deren Urheberschaft jeder Andre von sich abwälzt. So erscheint der Bedauernswerthe mit der Klage[7]):

Der alt Niemand bin ich genandt,
In allen Heusern wol bekandt.
Alls, was knecht, magd, Hanß groß vnd klein
Zerbricht, verleurt vnd äschert ein,
Das muß ich armer alter Mann
Alls zur vnschuld haben gethan.

---

[1]) Abgedruckt von Bolte, Alemannia 16, 199 (1888).

[2]) Ebenda 16, 197.

[3]) Abgedruckt bei Montaiglon, Recueil 11, 329. Vgl. Picot, Romania 15, 379.

[4]) Abgedruckt von Bolte, Alemannia 18, 131 (1890).

[5]) Nihil, Nemo, Aliquid. Paris 1597 (vgl. Montaiglon 11, 325). Alb. Molnar, Lusus poetici excellentissimorum aliquot ingeniorum. Hanoviae 1614 S. 11 (Berlin). Dornavius, Amphitheatrum sapientiae Socraticae iocoseriae. Hanoviae 1619. 1, 758.

[6]) Molnar, Lusus poet. S. 17. Dornavius, Amphitheatrum 1, 759.

[7]) Dornavius 1, 771. — Auch Luther bemerkt ironisch 1534 in der Erklärung des 101. Psalms (Werke, Erlanger Ausg. 39, 337): „Der schändliche Niemand hats gethan, der thut alle böse That". Ebenso Gallus und Flacius in einer Streitschrift wider das Interim 1550 (Weller, Annalen 1, 315 Nr. 125): „Niemand, der gute arme Mann, muß alles vbel han gethan". Ein Lied auf den Bauernkrieg von 1525 (Liliencron, Die histor. Volkslieder 4, 471 Nr. 381) spielt mehrfach mit den Ausdrücken Niemant und Jederman, z. B. Str. 55: Sie wusten nichte, warum sie übel solten bestan. Niemant het übels gethan, Niemant het allß geschrieben . . . Niemant der wicht hat alls erdicht die ganze geschicht". Ebenso erwidert Thomas Münzer in M. Rinckarts Schauspiel *Monetarius seditiosus* (1625. V, 2. Bl. Rvja) auf die Aeußerung, es thue ein jeder, was er wolle: „Ja ja, der arm Niemand thut viel". Vgl. noch Grimm, Deutsches Wörterbuch 7, 828.

Der Schöpfer dieser Personifikation scheint ein der Literaturgeschichte bisher völlig unbekannter Straßburger Barbier Jörg Schan zu sein, der gegen Ende des 15. Jahrhunderts die Gestalt des armen Niemand, wie er durch allerlei verwüstetes Hausgeräth dahinschreitet, den Mund mit einem Schloß verriegelt, in Holz schnitt und dies Bild mit einer gereimten Erklärung versah. Sein Werk hat eine so weitreichende Wirkung ausgeübt, daß wir es hier nach dem von dem Memminger Buchdrucker Albrecht Kunne veranstalteten Abdrucke, der von Weller[1]) wohl irrig erst um 1510 angesetzt wird, wiederholen wollen. Der hier in $^1/_3$ der Originalgröße wiedergegebene Holzschnitt trägt die Inschrift:

Niemants hais ich; was ieder man tůt, das zücht man mich.



Menger redt vonn mir vnnd gesach mich doch nie:
Er besech mich recht; yetz stand ich hie.
Ich bin der, den man Niemants nennet.
Das hußgesind mich wol erkennet;
5 Wann mit mir beschierment sy sich,
Was sy tůnd, das zeicht man mich.
Nun zeüch ich vmb in alle stett,
Da man vnwarhait verbotten hett,
Da wolt ich ye nun mein wonung han.
10 Das hußgesind will mich hie nit lan,
Ich main die iungen vnnd die alten,
Wie sy schüsla, däller, häfen, kar spalten;

---

[1]) Annalen der poetischen National-Literatur 2, 456 Nr. 876. Repertorium typographicum 1864 Nr. 600: Folioblatt, auf der Hof- und Staatsbibliothek zu München. — Albrecht Kunne von Duderstadt druckte in Memmingen von 1482 bis 1519.

Verbesserte Druckfehler: V. 2 mieh.

Worterklärungen: V. 12 kar = Geschirr, Schüssel.

Sy zerbrechen blasbälg vnnd krüg
Vnnd schweren, das das Niemants tüge,
15 Ouch wirtten, spindelkorb vnnd scheren.
Wan iunckfrawen vnd mäd hexen weren,
So würden sy flachs, spindeln, güngeln verflůchen,
Garnwinden, haspel bedürfft man in nit sůchen.
Sy zerbrechen saltzfaß, kantten vnnd fläschen,
20 Es gat nit vss iren bütteln oder däschen.
Ob schon das můß zům haffen verbrinnet,
Wann inan doch an dem lon nicht zerrynnet,
So achten sy sein gantz vernicht,
Ob schon aller hußratt gar zerbricht,
25 Messer, liechtstöck, löffel vnnd abbrechen,
Vnnd mainent, man söll in nütz dar für rechen.
Ey io, man findt es an dem weg ligen!
Vngunst halb wer weger, ich hett geschwigen.

Fenster, offen, kibel, nit ist frey;
30 Ich fürcht, das leckern ouch sy darbey
Vnnd sunst vil ding, das sy begon:
Wein in häfen in winckeln ston,
Ouch wein im wasserkessel hencken sy auff;
Sy mainent, man hab kain acht dar auff,
35 Vnnd was des nachtes yber bleibet,
Die morgen supp es alles vertribet.
Kömpt dann die herschafft dar zů,
So wyssen sy nit, wie, war oder wo
Sy die kost hin verstecken,
40 Vnnd werffent sy in ein egken.
Den wäschent sy den mund vnd gand dar von,
Vnnd wils ir kains han gotan.

Sol die mägt schislen waschen in kurtzer frist
Vnnd das wasser im kessel ze haiß ist,
45 Das sy sich ain wenig zehart verbrent,
So wirfft sy die schüslen vmb die wend;
Vil böser wort sy dar zů spricht
Vnnd achtet nit, das die schüssel zerbricht.
Sy gedenckt: «Hey, was sol es dann sein!
50 Sy ist doch on das nit dein.»
Wann sy gern bald von dem für wer,
So nimpt sy ain schmůtziges däller,

Verbesserte Druckfehler: V. 13 bläsbalg — 14 Nirmants — 17 wütden — 36 snpp — 52 nempt fy.

Worterklärungen: V. 15 wirte = Wirtel, Spindelring. — 17 güngeln = Kunkeln, Spinnrocken. — 23 vernicht = für nichts. — 25 liechtstock = Leuchter. — abbreche = Lichtputze. — 28 weger = besser.

Damit sy gering machet ain flammen,
Die pfann, den dryfůß wirfft sy zů samen;
55 Wie wol sy nit bricht enzway,
In dem buck legt man ain ay.

Sol der knecht ain glaß schwenken,
So haut er sunst als vil zů gedencken,
Das er es zů klainen stücken zerbricht.
60 Wann denn sein herrschafft etwas dauon spricht,
So will er gantz nütz wyssen dar von.
Denn so hab ichs armer Niemants getan.
Der sachen legent sy mir gar vil zů,
Der ich sicher kaine tů.
65 Wo etwas geschicht, das vnrecht ist,
Da gedenckt man mein zů aller frist
Vnnd geben mich darin in allen sachen,
Damit sy hader vnnd vnglück machen.
Wenn sy sich ain gantz nacht fyllent vnd zerent
70 Vnnd fläschen vnnd krüsen vnd kanten lärent
Vnnd koch vnnd keller zů haben getragen,
So schweren sy, das iro kains dar von wyß;
Fragt man sy, was gefert sy haben gemacht,
Sy sprechen, Niemants sy ain gaist vnd gang by nacht.
75 So spricht die herschaft vnd lasset es nit:
«Ey, der Niemants haut den Ryt,
Das er stätz wonet in meinem huß!
Mir wer gleych als mer, er blyb dar vß
Vnnd ließ mir mein gesind zů friden blyben.
80 Er macht, das sy liegen vnnd leckery triben».

Aber dem gesind tůt es etwen not
Inn hüsern, da man beschlüst wein vnnd brot
Vnnd in durch die rouffen zů essen geyt
Halb gnůg vnnd günt es inen nit.
85 Wenn sy denn kunnen syberlich verschlachen,
Das nit gan will, das söllen sy tragen,
Es sy kost, flaisch, wein oder brot.
Das haist nit geleckert, es tůt in not,
Vnnd söllent vber ain huffen tragen,
90 Wenn sy hungert, das sy nit dürffen fragen,
So wirt denn als vil verwüst vnd verloren.

Verbesserte Druckfehler: V. 56 bnck. — 78 es blyb — 90 hungcrt.

Worterklärungen: V. 56 buck = Buckel, Beule. — 58, 76, 121 haut = hat; schwäbisch wie 118 laussen = lassen. — als vil = so viel. — 70 kruse = Krug. — 73 gefert = Aufzug, Lebensweise. — 76 Ryt = Fieber. — 78 mer = lieb, wichtig. — 85 verschlachen = zurückweisen. — 88 leckern ›rhaft leben, schlemmen.

Semliche kündikait wer besser enboren.
Wann man in zimlichen zû essen gyt,
So verwüsten sy das vbrig nit.

95 Wann mir mein mund nit wer beschlossen,
So hett es mich offt vnnd dick verdrossen,
Das menger so starck vnnd dapffer lüget.
Aber ain beschlossner mund der schwiget
Vnnd verantwirt es nit an stundt,
100 Wann es doch an den tag kumpt.
Etwan log ainer durch ain aichen brett,
Er bestünd nit, wann er es yetzund tett.
Es ist nun ain nüwer sitt,
Ain siben schühig mur hilfft nit;
105 Etliche sind irer kunst so frey,
Sy liegent durch der muren drey,
Da geben sy mir all die schuld.
Das lyd ich dann mit geduld;
Syd ich ye müß schuldig sein,
110 So hab ich mich gantz gesetzt darein,
Das ich eüwer aller schierm will wesen.
Liegent dapffer, vor mir mügen ihr wol genesen,
Vnnd tûnd es doch mit beschaidenhait
Vnnd machent den mund nit zebrait,
115 Das man nit sicht, das es ist erlogen,
So hand ir sy dann redlich betrogen.

Von meiner klag wer vil zû schriben,
Aber yetzunt will ich es laussen belyben
Vnnd bitt euch, sind zorns vermitten
120 Gegen dem, der ditz hat dicht vnd geschnitten!
Wann er vor nit gedichtet haut,
Darumb ist es wol ain spott,
Das ich mich semlichs nyem an.
Mein nam der haist Jörg Schan,
125 Ain scherer zû Straßburg gesessen.
Ich hab mich gegen dem gesind vermessen,
Ain grossen Hader vnnd krieg zû han.
Wann yetzunt so hat nit yederman
Gern, das man im die warhait seyt.
130 Got geb vns die ewigen fröwd vn selikait!
In disem wunsch ist niemant vßgenomen,
Ich hoff mit dem leben da von zekomen.

¶ Albrecht bûchdrucker zû Memmingen.

Verbesserte Druckfehler: V. 99 veranrwirt — 110 ieh — 116 betrogern — 119 vermieten — 125 Srraßburg.

Worterklärungen: V. 92 Semliche kündikait = dergleichen List — enboren = entbehrt, aufgegeben. — 112 genesen = errettet werden. — 119 sind zorns vermitten = seid unbehelligt, frei von Zorn.

Von Jörg Schan's Darstellung zeigt sich der Baseler Maler Hans Holbein beeinflußt, der noch vor 1515 auf einer jetzt in Zürich aufbewahrten Tischplatte den armen Niemand in ähnlicher Weise darstellte; sein Mund ist mit einem großen Schloß versperrt, er sitzt auf einem zerbrochenen alten Zuber, um ihn herum liegen zerrissene alte Bücher, irdene und metallene Geschirre, gläserne Pfannen, Schüsseln und sonst allerlei Hausrath, aber alles zerbrochen und verderbt [1]). Die Beischrift lautet:

Ich [bin der] nieman,
All ding m[uss] ich verbrochen han.
Des t[rur]en ich,
Das ich [nit kan] verantwurten mich.

Auf Schan's Flugblatt fußen auch eine Reihe kürzerer Spruchgedichte, die im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts in Begleitung eines Holzschnittes oder Kupferstiches in Deutschland und den Nachbarländern verbreitet wurden. Ein von Weller [2]) zitierter, um 1580 zu Augsburg erschienener Holzschnittbogen ist mir zwar nicht zugänglich; indes stimmt der Text nach den von Weller gegebenen Proben mit einem in Erlangen befindlichen anonymen Kupferstiche des 17. Jahrhunderts überein, nur daß er hier von 40 Versen auf 30 verkürzt ist. Dieser Stich trägt die Ueberschrift: «Der Niemantz so bin ich genant, In der gantzen weltt sehr woll bekanntt» und zeigt den Niemand halbnackt in antiker Gewandung und Formengebung auf einer Bank sitzend, ein Schloß vor dem Munde; hinter ihm stehen eine Magd und zwei sich jagende nackte Knaben. Von dem Texte, den ich hier mittheile, sind die 12 letzten Verse wörtlich aus Schan (V. 61 f. 95 f. 107 f. 113—118) entlehnt, die übrigen als eine Inhaltsangabe desselben Gedichtes zu bezeichnen.

NIEMAND so bin ich genantt,
Maygtten vnd Knechtten woll bekantt
Vnd auch den mutwilligen Kinden,
Die mich alzeitt wissen zu finden.
5 Was fur vnrhatt von jhn geschichtt,
Daß man verwarlost vnd zerbrichtt,
Das muß ich alles han gethon.

---

[1]) Woltmann, Holbein und seine Zeit, 2. Aufl. 1, 110. 2, 163 (1874). Abgebildet bei S. Vögelin, Der Holbein-Tisch. Wien o. J. Folio.

[2]) Annalen 2, 465 Nr. 924.

Daß macht, das ich nicht reden khan:
Biß ich aufschleuß meinen mundt,
10 Die weil bedenckt ein andern fundt,
Wie ihr mocht auff ein ander liegen.
Am endt werdt ir euch selbst betriegen.
Ein vntraw magdt gar vill zerbricht,
Wein, kost vnd brott seie auch versticht,
15 Entschuldicht sich vnd gehett dar von,
Vnd hatts dan NIEMANDTS all gethon.
Der Knecht ist auch dahin gerichtt:
Weschtt er ein glaß, vnd es zerbricht,
So weiß er auch gar nichts dar von;
20 Es hats der arm NIEMANDTS gethon.
Wen myr mein mundt nitt wer beschlossen,
So hett es mich gar offt verdrossen,
Das seie mir allein geben die schultt,
Doch ich leids nu all mitt gedultt.
25 Macht es doch mit bescheidenheitt.
Macht den mundt nitt gar zu breytt,
Das man nitt sprich, es seie gelogen.
Dan seid ir selbst recht betrogen.
Von meiner klag wer vil zu schreiben,
30 Jetz laß ichs hie bey verpleiben.

Nur in den beiden Anfangszeilen stimmt hiermit ein 1596 gedrucktes niederdeutsches Gedicht überein, das in der Alemannia 16, 219 erwähnt ist; der beigegebene Holzschnitt zeigt den Niemand, wie er, ganz wie bei Schan, mit Hut und Stab, am Munde ein Vorhängeschloß, durch eine Stube schreitet, in der allerhand zerbrochener Hausrat herumliegt. Auch auf einem von Weller[1]) kurz erwähnten Kupferstiche des 17. Jahrhunderts «Wo ist doch der Niemand nicht» ist dieser als ein Mann mit Mundschloß und Laterne abgebildet.

Ein andres im Germanischen Museum zu Nürnberg befindliches Kupferblatt derselben Zeit, betitelt «Allamodischer Niemandt», enthält folgenden Text:

Ich bin ie ein vnschuldig Mann,
Noch thut man mich stets ligen an.
So man thut sehen in eim Hauß
Ein Mangel, ein Fehl ein vnd auß,
5 «Der Niemand», sagt man, «hats gethan»,
Vnd zeucht sich Jeder fein darvon.
Wan die Fraw zu der Magd thut sprechen:

[1]) Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1866, 180.

«Warumben thust du diß zerbrechen?»
Ob sies gleich noch in händen trägt,
10 Nein, drum die Schuld auff mich sie legt.
Das Kind laufft zu der Mutter sein,
Will seyn auch von der Vnthat rein.
So dann im Hauß der Haußrath gut
Durch vnfleiß zerstreit liegen thut,
15 Die Schüßlen, Teller vnd was mehr
Auff der Erdt liget hin vnd her,
Der Hund vnd Katz auch auff dem Herdt
Die Supp vnd Speiß han vmb gekehrt,
Das Neeküß von der Banck abfällt,
20 Kein ordnung man in nichten hält,
Der Gsell den Werckzeug lest vmbfahren,
So thut er auch die Wahrheit sparen,
Vnd muß diß alles der Niemandt
Geworffen haben von der Wandt,
25 Von Tisch, von Beth, von stülen, Bäncken.
Vnd was man auff mich kan erdencken,
Diß alles muß gedulden Ich;
Dann ich nit kan versprechen mich,
Weil ich am Mund ein Marckschloß hab
30 Vnd mir das Gsicht ist gangen ab.
Drumb zeucht mich alles Jederman;
Denn ich verathen keinen kan.

Daß Jörg Schan's Porträt des Niemand um 1550 in England bekannt wurde, werden wir später sehen; somit brauchen wir uns nicht zu wundern, daß es um dieselbe Zeit auch in den Niederlanden Verbreitung gefunden hat. Der Antwerpener Maler Pieter Brueghel der Aeltere (c. 1525—1569) hat in einer allegorischen Darstellung[1]) des Eigennutzes dem mit Brille und Laterne unter vielen durcheinander liegenden Waaren herumsuchenden Jedermann (*Elck*, *Chascun*, *Quilibet)* das an der Hauswand aufgehängte Gemälde des weisen Niemand *(Niemant, Personne*, *Nemo)* beigesellt, der zwischen

---

[1]) Zwei bei Hieronymus Coek und bei Joan. Galle erschienene Kupferstiche besitzt das Berliner Kupferstichkabinet. Die Unterschrift lautet:

Elck soeckt sijn eyghen baet, al staeck't in duysent hoecken;
Tot dat het eens comt uyt, soo lange sal men soecken.
Den eenen soeckt het hier, den anderen soeckt het daer,
En om het aertsche goed stelt men sich in gevaer.

Nach B. Riehl (Geschichte des Sittenbildes 1884, S. 129) soll der erste Entwurf schon von Hieronymus Bosch († 1516) herrühren.

allerlei zerbrochenem Hausrath stehend in einen Spiegel blickt; denn *Niemant en kent hem selven*, sagt die Beischrift.

Von diesen Bild und Reimerklärung vereinigenden Nachfolgern Jörg Schan's wenden wir uns zu einigen Dichtungen des 16. Jahrhunderts, die ebenfalls in einem Abhängigkeitsverhältniß zu ihm stehn.

In verschiedenen Ueberlieferungen[1]) liegt uns ein Gesellschaftslied des 16. Jahrhunderts vor, in dem nicht der Held selber redet, sondern der Dichter eine Reihe von Fragen aufstellt, wie: „Wer bricht Schüssel und Teller? Wer trägt Wein aus dem Keller? Wer trinkt lieber Wasser als Wein? Wer wollt lieber in der Kirchen als im Wirthshaus sein?“ Und jedesmal antwortet der Chor: „Niemand“. Dagegen zeigt ein 1585 gedrucktes Spruchgedicht von Heinrich Götting[2]): „Niemandt. Wie fast Jedermann an ihm wil Ritter werden“ deutlich die Ungeschicklichkeit dieses Reimers, der jeden Witz in lästiger Breite erstickt; unter den angehängten Erzählungen befindet sich auch das aus der Grimm'schen Sammlung (Nr. 34) bekannte Märchen von der klugen Else.

Merkwürdig ist es, daß die ursprünglich ironisch gemeinte Darstellung des allerlei Hausrath verderbenden und verschleppenden Niemand wirklich zu der Idee eines solchen schädlichen Hauskobolds führte. So bringt Rollenhagen, der Dichter des Froschmeuseler, 1576 in seiner Schulkomödie Tobias (III, 3. IV,6) neben dem Eheteufel Asmodeus auch einen Hausteufel, den Poltergeist Unrath, auf die Bühne, der alles, was vom Gesinde verloren, verlegt oder verwahrlost wird, in sein Versteck schleppt, aber endlich entdeckt und aus dem Hause gejagt wird. So zeigt in Andreas Hondorf's *Promptuarium exemplorum*[3]) ein Zauberer dem Wucherer, dessen Haus-

---

[1]) „Hört zu, hört zu vnd secht euch für, Hier kompt ein verachte creatur“. 1. Valentin Holl's Handschrift von 1526, S. 124 (Keller-Sievers, Verzeichniß altdeutscher Handschriften, 1890, S. 125); 2. Ludwig Iselin's [nicht Amerbach's] Liederhandschrift in Basel, abgedruckt bei Wackernagel, J. Fischart, 1870, S. 194, vgl. 100; 3. W. Schmeltzl, Gute teutsche Gesang, 1544, Nr. 13 = R. Eitner, Das deutsche Lied, 1876, 1, Nr. 23 = Hoffmann von Fallersleben, Gesellschaftslieder 1860, 2, 242, Nr. 386; 4. N. Rosth, Fröhliche Gesänge, 1583, Nr. 10 = Altdeutscher Schwank und Scherz, Bielefeld 1880, S. 172.

[2]) Anfang: „Kompt her, kompt her, ihr lieben leut“. Vorher leitet Patientia ein: „Niemand geduldt nimpt in die handt“. Exemplar in Berlin, Yh 5646. Abgedruckt bei Dornavius, Amphitheatrum 1, 761.

[3]) 1572, Bl. 355a. Danach Bütner-Steinhart, Epitome historiarum, 1596, Bl. 302b. Wolf, Hessische Sagen, 1853, Nr. 229. Bechstein, Neues deutsches Märchenbuch, Nr. 34.

stand trotz großer Einnahmen verfällt, im Keller ein großes Ungethüm, das alles unrechte Gut auffrißt. Und in einem Zigeunermärchen[1]) heißt wirklich der ungebetene Hausgenosse des Faulenzers, der immer fetter wird und erst, als jener zu arbeiten anfängt, abmagert, Nichts: offenbar ein Hinweis auf den Zusammenhang dieser Erzählung mit der alten Personifikation des Niemand.

Die beiden geschilderten Motive, die Lobrede des Radulfus auf den heiligen Niemand und Jörg Schan's Klage über seine ungerechte Anfeindung, verband 1512 der Humanist Ulrich von Hutten[2]) in einem witzigen Gedichte: *Οὖτις. Nemo*, das er 1518 noch einmal überarbeitete, miteinander. Im ersten Theile zitiert er öfter wörtlich die in der *Vita Neminis* benutzten Bibelsprüche: *Nemo manet semper*; *Nemo fugit mortem; Nemo potest dominis simul inservire duobus* u. a. Im zweiten führt er Nemo als den bekannten Sündenbock vor:

Quicquid ab his culpae, quisquis committitur error,
Si quaeras quis agat, omnia Nemo facit.
Amissum est aliquid, Nemo abstulit; excidit aurum,
Nemo habet. At nullas Nemo cupiscit opes.

Das Werkchen fand viel Beifall und wurde häufig gedruckt. Joh. Alexander Brassicanus verherrlichte 1519, um ein Gegenstück dazu zu liefern, in ähnlicher Weise den Herrn Jedermann, *Omnis*, in lateinischen Versen[3]). Hutten fand auch, was bisher unbekannt blieb, einen geschickten Verdeutscher. In Johannes Coler's einst vielgelesenem Calendarium perpetuum, Ander Theil, Liber Quodlibeticus

---

[1]) H. v. Wlislocki, Märchen der transsilvanischen Zigeuner, 1886, Nr. 46.

[2]) Opera ed. Böcking 3, 107. Vgl. 1, 9* und 21*. D. Strauß, Hutten, 2. Aufl., S. 112. — Französisch von P. S. A., Les grands et merveilleux faits de Nemo. Lyon, Macé Bonhomme, o. J. (um 1550).

[3]) Dornavius, Amphitheatrum 1, 719. Vgl. *Les dictz de Chascun* bei Montaiglon, Recueil de poésies 10, 156. André de la Vigne bei Octavien de St. Gelais, *Le vergier d'honneur* (ebd. 10, 152). — Auch das Nichts veranlaßte ähnliche Spielereien: ein *Sermo de nihil* im Anzeiger f. K. d. d. Vorzeit 1867, 342; ein Gedicht von J. Passeratius und andres bei Dornavius 1, 735; ein Gegenstück, *Aliquid*, von Christoph Coler ebd. 1, 728. E. Dyer, Praise of Nothing 1585. William Lisle, Nothing for a New-year's gift, 1603. A Song made of Nothing bei Chappell, The Roxburghe Ballads 2, 480 (1874). Auch Shakespeare (Veroneser III, 1) personifiziert Nothing. (L. Coquelet), Eloge de Rien. Paris 1730; deutsch, Goslar 1734. J. B. Schuppius, Xenium s. de usu et praestantia Nihili. Marpurgi 1656, 8° (Berlin) und in seinem Ineptus Orator, Marpurgi 1642, 4°, S. 53, ferner abgedruckt in: Nemo et Nihil ex tenebris nunc coniunctim prodeunt. Jena 1694, S. 53 (Berlin).

genant[1]), ist ein Gedicht: «Der Niemand» gedruckt, das sich bei näherer Betrachtung als eine ziemlich treue und gewandte Uebertragung von Hutten's Nemo erweist. Der Uebersetzer mag Coler oder sein Freund Joachim Berlin von Bezend gewesen sein. Der Titelholzschnitt stellt den Helden geflügelt mit verbundenen Augen ohne Hände und Füße zwischen Erd- und Himmelskugel schwebend dar. Die Umschrift lautet:

Niemandt auff Teutsch werd ich genent,
Kom von nirgent, Niemandt mich kent.
An keinem End man mich auch findt,
Vnd bin doch allenthalbn geschwind.
Kan wedr Reden, Hören noch sehn,
Darzu nicht greifen oder gehn.
Ich bin von nicht, vnd kan auch nicht,
Thue nichts, ohn alles, was geschicht.
Wer deß begeret mehr bericht,
Der kauff und lese diß Gedicht.

Das Gedicht selber beginnt: «Ein jeglich Ding hat seine zeit, Also auch frewd vnd trawrigkeit.»

Denselben Inhalt wie Hutten's Scherz, der durch die Titelfigur und die Schlußworte: *Οὔτις ἔλεγε*, noch auf das Kyklopenabenteuer des homerischen Odysseus[2]) hinwies, hat ein 1645 in Genf entstandenes lateinisches Gedicht des Ludovicus Tronchinus[3]). Auch hier werden Nemo's Tugenden gepriesen:

---

[1]) Wittemberg, P. Helwig, 1607, Bl. I 4a (Berlin). Ebenso in den bis in's 18. Jahrhundert fortgesetzten Neuauflagen, z. B. Mayntz 1645, Prodr. S. 129. Ferner in dem auch besonders ausgegebenen Theile dieses Werkes «Der Bawren Haushaltung», o. J., S. 39 (Berlin Yh 7081. Weller, Annalen 1, 362 nennt irrig Götting als Verfasser). Auch in dem Schwankbuche «Ergötzliche Burger-Lust», 1657, Ander Theil, Bl. k 9a (Berlin Yt 8941).

[2]) Wie bei Homer und in neueren Märchen der Held sich unter dem falschen Namen eines Niemand vorstellt, so nennt sich der Verfasser des mittelalterlichen Schwankes von den drei Mönchen zu Kolmar (v. d. Hagen, Gesammtabenteuer Nr. 62) Niemand. So beruft sich Hans Sachs in einem Meisterliede von den Herren von Hirschau (Weimar, Mscr. Q. 571, Bl. 293a: im Rosenthon) auf ihn als Gewährsmann: «Hatt vnns Sanct Niemandus beschriben». Und der streitbare Lutheraner Joh. Wigand betitelte das Libell, in dem er 1576 gegen eine von reformierter Seite ausgegangene anonyme Schrift über die Abendmahlslehre loszog, '*Contra Neministas*' (Regiomonti 4°), indem er zur Erklärung bemerkte: '*Neminista appellatur talis scriptor hoc in loco, qui libros in causis religionis vel solus vel cum aliis edens data opera nomen suum occultat, ne deprehendatur*'. Und so sind bis in die neuste Zeit die Worte Nemo und Utis als schriftstellerische Pseudonyme gebraucht worden. Vgl. Grimm, Deutsches Wörterbuch 7, 828.

[3]) Nemo, In Academia Panegyri Dictus a L. T. G. Genevae, J. de Tournes 1645. 16 S. 4° (Berlin Xe 7808).

Omnia Nemo potest, habet omnia Nemo.
— Nemo est ex omni parte beatus.
— Nemo sine crimine vivit.

Aber er gilt auch als der Urheber vieles Uebels:

Si quid peccatum est nec vulgo cognitus auctor
Peccati cuius, culpam sibi Nemo libenter
Imputat, atque a se peccatum Nemo fatetur.

Die Anspielungen, die Hutten in seinen Satiren auf die römische Kirche machte, scheinen nicht bloß ihm, sondern auch seinem Helden den Haß mehrerer katholischer Autoren zugezogen haben. 1528 benutzte Johannes Atrocianus in seiner dem Bischof Philipp von Basel gewidmeten Dichtung *Nemo Evangelicus*[1]) den Namen Nemo zu einer heftigen Schmähung der Anhänger Luther's:

Nemo Evangelicus factus doctore Luthero —
Nemo Evangelicus negat esse Deum omnipotentem —
Nemo Evangelicus dogmata falsa docet,
Nemo Evangelicus sanctam divendere missam
Audet —
Nemo Evangelicus Veneris cupit esse minister,
Nemo Evangelicus foetida scorta colit.

Auch in einer Schulkomödie des Ulmer Kantors J. F. Mezger, betitelt «Ulmisches Jerusalem» (1699), führt der gottlose Nemo mit seinen Genossen Orbis und Esau ein sträfliches Schlemmerleben[2]). Dagegen lebt in den Jesuitendramen noch die alte volksthümliche Vorstellung des Pechvogels Niemand fort. Zwar wissen wir über den 1633 von den Amberger Jesuitenschülern gespielten *Nemo Choragus* und die ebenda 1697 gegebene Fastnachtsposse «Der Niemand» des Magisters Konrad Herdegen nichts Näheres[3]); aber ein Scenar des am 29. Mai 1682 am Fuldaer Gymnasium aufgeführten dreiaktigen *Nemo*[4]) und eine vollständig gedruckte Komödie gleichen

---

[1]) Basileae 1528 (Berlin). Auch seiner *Querela Missae* (Basileae 1529) angehängt. — Kaum auf einer eigentlichen Personifikation, sondern auf einem bloßen Wortspiele beruht ein bittres Epigramm des Protestanten Johannes Stigelius (*Poemata ex rec. A. Siberi* Jenae 1577. 1, 238: *Nemo ad Fabrum*), auf das mich Herr Dr. G. Ellinger aufmerksam macht. „Alle Welt", sagt hier Herr Niemand zum Bischof Faber, „heißt dich gottlos, verbuhlt, aller Bosheit und Schändlichkeit Meister; ich aber nenne dich einen makellosen Diener Christi."

[2]) Schletterer, Das deutsche Singspiel 1863, S. 191.

[3]) Rixner, Geschichte der Studien-Anstalt zu Amberg 1832, S. 68 und 149.

[4]) 1 Bl. 4°. In der Bibliothek des Luisenstädtischen Realgymnasiums zu Berlin. Vgl. Ebeling, Serapeum 1862, 170, Nr. 6. Fehlt in Weller's Verzeichniß der Jesuitenkomödien, ebd. 1866, 15.

Titels[1]) des Jesuiten Anton Claus (1691—1754) gestatten uns, auch auf jene Amberger Stücke einen Rückschluß. Jener könnte sogar von dem «Jemand und Niemand» der englischen Komödianten beeinflußt sein. Nemo wird von den Hofleuten, die den Schatz des Königs Mundus bestohlen haben, bei diesem als Dieb verleumdet, flieht nach Utopia, wo ihn Soldaten finden, wie er einen Toten begraben will, und als Mörder ergreifen. Mundus, die Freunde und der Teufel besuchen ihn im Gefängniß und verheißen ihm Hilfe, verlassen ihn aber, als ihn Justitia verurtheilt. Erst nach seinem Tode erscheint die göttliche Nemesis und treibt die triumphierenden Frevler zur Hölle. Eingeschoben ist ein an die französische Farce vom Advokaten Patelin erinnerndes Zwischenspiel[2]).

Da wir einmal bei den Bühnenstücken angelangt sind, mag auch der unbedeutenden französischen Moralität[3]) aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gedacht werden, in der Tout und Rien um Chascun, die dritte Person der Farce, streiten. Chascun erwählt sich Tout zum Genossen, kommt aber dann, nachdem er im Kartenspiele verloren hat, zu Rien. Ein ähnliches, aber schärfer gezeichnetes Gegenbild zu dem armen Niemand schuf 1532 der Portugiese Gil Vicente in seiner *Farça chamada Auto da Lusitania*[4]) indem er ihm mit dem gewissenlosen Jedermann (*Todo o Mundo*) disputieren läßt; dieser ist als reicher Kaufmann gekleidet und sucht Geld; Niemand (*Ninguem*) erscheint als Bettler und sucht Gewissenhaftigkeit; zwei Teufel, die ihr Gespräch belauschen, notieren dies mit Behagen in ihr Register.

Indem wir uns nun nach dieser Umschau in andern Ländern zu der Rolle wenden, die unser Held Nemo in England gespielt hat, müssen wir zunächst bedauern, von mehreren ihn betreffenden Traktaten[5]) nicht mehr als die Titel zu kennen:

---

[1]) A. Claus, Exercitationes theatrales a magistris inferiorum classium exhibitae. Augustae Vind. 1755. 2, 83—133 (Heidelberg, Stuttgart, Tübingen). — Auch eine noch spätere politische Satire: «Der unschuldige Niemand, dieser ist der Urheber des französischen Krieges» (Frankfurt 1794, 2 Bl. 4°. Gereimt) geht von diesem Grundgedanken aus.

[2]) *Doctor docens rusticum scelera negare omnia ab eodem exspoliatur.*

[3]) *Tout, Rien et Chascun*, bei Fournier, Le théâtre français avant la renaissance. 1872, S. 329.

[4]) Gil Vicente, Obras corr. por Barreto e Monteiro III, 289 (1834).

[5]) W. C. Hazlitt, Handbook of Early English Literature 1867, s. v. Derselbe, Collections and Notes, Second Series 1882, S. 426. J. Payne Collier, Extracts from the Registers of the Stationers' Company 1848, 1,195. 2,206.

a) A Letter of Nicholas Nemo. London Rowland Hall 1561.

b) The Return of Old well-spoken Nobody. London, Singleton 1568.

c) Nobodies Complaint. A ballad. London, E. White 1586.

d) A Treatise entitnled, Nobody is my Name. London, R. Waldegrave. o. J. 8°.

e) A letter from Nobody in the City to Nobody in the Country. Printed for Somebody 1679. 4 Bl. 4°.

Daß aber in England die uns in deutschen Gedichten und Bildern des 16. Jahrhunderts entgegentretende Figur des unschuldig verklagten Niemand gleichfalls heimisch war, bezeugt eine Stelle in *The Rich Cabinet furnished with a Varietie of Excellent Discriptions* 1616, 12°, die ich hier nach Halliwell[1]) anführe:

> Nobody keepes such a rule in every bodies house, that from the mistresse to the basest maide, there is not a shrewde turne done without him: for if the husband find his studie opened, and enquire who did it? he shall finde Nobody: if the good wife see her utensels disordered, and demand, who displast them, the issue of every servants reply will bee, Nobody; if the servants discover the beds towsed, and the chambers durtied, it will be Nobody; when every child is examined, nay if the children fall and breake their noses, or scratch one anothers faces, and either mother or nursse seeme angry and aske, who hurt them, they will quickly answere, Nobody toucht them; and thus desire of excuse hath brought lying to a custome.

Noch deutlicher wird der Zusammenhang mit Deutschland durch den gleichfalls von Halliwell reproduzierten und hier in $^{1}/_{8}$ der Originalgröße wiederholten Holzschnitt eines fliegenden Blattes aus



[1]) Shakespeare, Works ed. by Halliwell I, 450 (1853).

der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts[1]), der, wie der Leser sofort bemerken wird, eine fast ganz genaue Kopie des oben auf S. 10 nachgebildeten Memminger Flugblattes von Jörg Schan ist. Nobody erscheint wie dort als Bettler gekleidet, mit Holzschuhen, Sack, Flasche und Flügelhut, ein Schwert an der Seite, einen Stab in der Hand und eine Brille auf der Nase, doch ohne Schloß am Munde. Am Boden verstreut liegen zerbrochene Fenster, Töpfe und andres schadhaftes Geräth. Auf dem Spruchbande steht: *Nobody · is · my · name · that · beyreth · every · bodyes · blame.* Der Text der beigefügten Ballade ist überschrieben *The Well-spoken Nobody*, was uns an den oben angeführten Druck von 1568 *The Return of Old well-spoken Nobody* erinnert, ebenso wie die Worte auf dem Spruchbande an den gleichfalls zitierten Traktat, der bei R. Waldegrave erschien, mahnen. Es ist sehr wohl möglich, daß jene beiden Drucke dieselbe Ballade enthielten. Denn in der That ist schon in der Vorrede von einer «Rückkehr» Nobody's die Rede, der nun kein Schloß mehr vor dem Munde trage:

> God, that is all good and almyghtye,
> Hath shewed his power upon me, Nobodye;
> For whear my mouth with locke was sparred,
> He hathe it burst, and my speche restored:
> Wherfor I wyll syng prayse unto his name,
> Bicause I may speke withoute anye blame
> And thoughe the Pope, with all his trayn. . .
> The ladye Truthe they have locked in cage,
> Saying that of her Nobodye had knowledge.

Aus diesen offenbar bald nach der Thronbesteigung der Königin Elisabeth (1558) geschriebenen Versen geht hervor, daß es eine ältere Darstellung Nobody's mit einem Schloß vor dem Munde gab, die dem Bilde Jörg Schan's noch genauer entsprach. Ich glaube eine Spur davon in der um 1550 entstandenen Ballade *Little John Nobody* wiederzufinden, die Percy[2]) aus einem Drucke der Pepys-Collection und aus Strype's *Memoirs of Cranmer* mitgetheilt hat. Der Dichter erzählt, wie er in der Winterszeit einen traurig vor sich hinsingenden Gesellen gefunden habe, der ihm auf die Frage, wer er sei, antwortete, er sei der arme Niemand und wage nicht zu sprechen *(He said, he was little John Nobody, that durst not speake)*. Mit diesem Re-

---

[1]) In der Miller Library in Britwell House.

[2]) Reliques of ancient English poetry, 2. Series, Book 2, Nr. 3 = II, 102 in der Tauchnitz-Edition. Anfang: *'In december, when the dayes draw to be short.*

frain schließt jede Strophe seiner Klagen über die Laster der Heuchler, die sich öffentlich zur Reformationslehre bekennen.

Es hat somit alle Wahrscheinlichkeit für sich, daß um 1550 (oder früher) Jörg Schan's deutsches Gedicht von Niemand sammt dem charakteristischen Holzschnitte ins Englische übertragen wurde[1]), daß aber die allgemeine Satire auf nachlässige und unredliche Dienstboten bald zu einem Ausfalle auf politische und kirchliche Verhältnisse umgewandelt wurde.

Unklar ist mir, warum in der 1584 von R. W. veröffentlichten Moralität: *The three Ladies of London*[2]) der über Gewinnsucht *(Lucre)*, Gewissen (*Conscience*) und Liebe (*Love*) aburtheilende Richter den Namen Nemo führt, da keins der bekannten Wortspiele verwendet wird. In der sechs Jahre später erschienenen Fortsetzung des Stückes, *The three Lords and three Ladies of London*[3]), nennt der Dichter Nemo einen ernsten alten Mann, scheint ihn also für ein besonders bezeichnendes Beispiel dieser Menschenklasse zu halten. Uebrigens tritt auch in einem wenig späteren deutschen Drama[4]) des Sachsen Andreas Hartmann, das wie Dante's Göttliche Komödie, nur mit unendlich geringerer Dichtergabe, eine Wanderung durch Himmel und Hölle vorführt, mitten unter den klagenden Verdammten plötzlich ein «Niemand» mit warnenden Nutzanwendungen für die Zuschauer auf, ohne daß man eigentlich über seinen Charakter klar würde.

Besser als diese Dramatiker hat der Dichter der Komödie *Nobody and Somebody* die volksthümliche Figur für die Bühne zu

---

[1]) Dies gehört also unter die literarischen Einflüsse Deutschlands auf England, die C. H. Herford in seinen *Studies in the Literary Relations of England and Germany in the 16. Century* 1886 so vortrefflich dargestellt hat. — Auch der bei Ashton, *Humour of the 17. Century* 1883 p. 19 wiederholte Holzschnitt aus Humphrey Crouch's Ballade '*There was a poor Smith*' geht auf eine deutsche Vorlage, die tierköpfige Trinkgesellschaft bei L. Schertlin, Hieronymus Bock und Caspar Scheit (Strauch, Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte 1, 66. 87. 90), zurück. Zu der Altweibermühle bei Ashton p. 280 vgl. Wendeler, Archiv f. Litgesch. 7, 328. Zu der personifizierten Fastnacht p. 282 vgl. Keller, Fastnachtspiele 3, 1516; Montaiglon, Recueil de poésies 10, 110; B. Riehl, Geschichte des Sittenbildes 1884 S. 140. Zu dem p. 305 abgebildeten *Projector* vgl. den von Hans Sachs 5, 3, 409 b = 21, 319 ed. Keller-Goetze beschriebenen Schlemmer.

[2]) Dodsley-Hazlitt, Old English Plays 6, 363 (1874).

[3]) Ebenda 6, 404.

[4]) Comedia vom Zustande im Himmel und in der Hellen (nach B. Ringwaldts Lehrgedicht). Magdeburg 1600, Bl. K 6 a, Ljb, Liija. — Exemplar in Berlin.

verwerthen gewußt. Schon dadurch, daß er wie der Portugiese Gil Vicente dem Niemand einen Gegenspieler beigiebt, hat er eine schärfere und lebensvollere Charakteristik erzielt. Er schildert ihn nicht als einen Bettler, sondern als einen reichen und überaus wohlthätigen Herren, den aber der Schurke Jemand sowohl auf dem Lande wie in der Stadt und am Königshofe verfolgt und aller denkbaren Laster und Verbrechen anklagt. Zwar schlägt sein Diener, der Narr, den von Jemand gedungenen Raufbold in die Flucht, aber Jemand weiß sich den Beistand des gewissenlosen Hofmannes Sykophant zu erwerben. Erst die Gerichtsverhandlung vor König Elidure am Schlusse des Stückes erweist die Unschuld des Beklagten, und zwar dadurch, daß auf Niemands Bitte seine und seines Gegners Taschen untersucht werden, wobei jener im Besitze mehrerer ihn sehr bebelastenden Dokumente befunden wird. Diese handgreifliche Ueberführung des nichtswürdigen Verleumders entnahm der Dichter dem schon S. 6 erwähnten Schauspiele: *A knack to know a knave*[1]), wo Honesty dem abgefeimten Höflinge Perin gefälschte königliche Briefe aus der Tasche zieht. Und ebenso entlarvt in dem älteren Stücke *The three Ladies of London*[2]) der Richter Nemo die vorgeführte Dame *Lucre*, indem er einen Brief aus ihrem Busen hervorzieht.

Auf die eigenthümliche Tracht, in der die Londoner Schauspieler die Figur des Nobody für die Zuschauer kenntlich zu machen suchten, habe ich schon auf S. 5 bei der Beschreibung des Titelbildes hingewiesen. Nach Halliwell's Angabe erscheint Nobody in einem Stücke Ben Jonson's (welchem?) in gleicher Weise kostümiert: *attyred in a paire of breeches, which were made to come up to his neck, with his armes out at his pockets, and a cap drawning his face.* Ebenso wird Nobody auf dem folgenden Titelbilde eines 1652 erschienenen Werkchens von George Baron dargestellt, das zugleich als ein Nachklang des Dramas von Interesse ist[3]). Der Titel lautet:

> *No-Body his Complaint. Dialogue between Master No-Body and Doctour Some-Body. A delightful Discourse, by George Baron.*

---

[1]) Dodsley-Hazlitt, Old English Plays 6, 588.

[2]) Ebenda 6, 363.

[3]) Ueber den Inhalt giebt John Ashton, dessen Buch *Humour, Wit, and Satire of the 17. Century* (London 1883, S. 184) ich diese Notiz verdanke, leider nichts Näheres an.



No-Body. Why do'st thou father all thy Lies
On Me? heaping Indignities
On one that never injur'd thee?
Some-Body. My Words and Acts hurt No-Body:
No-Body. Som-Body hath belied me much,
No-Body sure hath cause to grutch.

London. Printed by B. Alsop, dwelling near the Upper-Pomp in Grub Street. 1652.

Auch die deutschen Darsteller des Niemand behielten die riesigen, bis zum Halse emporreichenden Hosen bei, obwohl die dadurch ausgedrückte witzige Absicht, Nobody als einen Mann ohne Rumpf (*body*), nur aus Kopf, Beinen und Armen bestehend, vorzuführen, für das deutsche Publikum gar nicht verständlich war. In der Verdeutschung[1]) von 1620 fordert nämlich der Soldat den Niemand auf, vor dem Zweikampfe sein Wams auszuziehen; dieser aber erwidert, mit deutlichem Hinweise auf seine Tracht:

> Das kan ich nicht thun, denn ich habe nur einen Nestel hie beim Halse; wenn ich den aufmache, so stehe ich gar nacket; nein, das thue ich nicht, denn die Frauen und Jungfrauen werden mich gar auslachen.

Auf diese Tracht weist auch eine frühere Stelle derselben Bearbeitung[2]) hin, an der Niemand von der gastlichen Aufnahme in der Stadt berichtet:

---

[1]) Akt 4; in Tittmanns Abdruck S. 168.

[2]) Akt 2, S. 146. — Eine andere, aber nicht zutreffende Erklärung für die übergroßen Beinkleider Niemands giebt sein Feind Jemand auf S. 133: „Der Schelm hat gar kein Geld, er kan sich kein Wambs machen lassen, sondern muß nur allein in den Hosen gehen.“

Das mag eine große Ehr heißen; nun kom ich von den Bürgern in der Stadt, da haben sie mir bald die Hosen entzwei gerissen; denn wie ich, Herr Niemand, kam, wanne, wanne, welch ein groß Ansehen war da! Ein jeder treckete mich bei den Hosen, und solt ihr Gast sein.

In der holländischen Bearbeitung von Isaak Vos[1]) werden die weiten Hosen Niemands noch zu einem besondern Scherz benutzt; Niemand lässt seinen Pagen, der den Namen Garnichts *(Niemendal)* trägt, in dies Kleidungsstück hineinschlüpfen, und so verkündet nachher bei der Körpervisitation Frau Wahrheit, sie habe bei Niemand Garnichts gefunden, indem sie den Jungen hervorzieht.

II. Die deutschen und niederländischen Bearbeitungen.

Das 1606 gedruckte englische Schauspiel *Nobody and Somebody* wurde alsbald in das Repertoire der das Festland bereisenden Komödiantentruppen aufgenommen. Schon zwei Jahre später erscheint es unter den Stücken Marlowe's, Dekker's, Heywood's u. a., die der rührige Prinzipal John Green am Grazer Hofe bei der Verlobungsfeier der Erzherzogin Magdalena, in deutscher Sprache spielte. Die junge Braut berichtet darüber selbst in einem Briefe[2]): „Am Erchtag (d. h. Dienstag, den 12. Februar 1608) haben sy gehabt von Niemandts und iemandt, ist gewaltig artlich gewest.“ In einem Flugblatte[3]) auf den Winterkönig Friedrich von der Pfalz nimmt der nach Prag ziehende Pickelhering von den Frankfurtern Abschied, indem er sie an seine Darstellung des Niemand erinnert:

Vorm Jahr war ich nicht gering,
Ein aus der Maßen gut Pickelhäring,
Mein Antlitz in tausend Manieren
Konnt ich holdselig figuriren.
Alles, was ich hab vorgebracht,
Das hat man ja stattlich belacht,
Ich war der Niemand: kennt ihr mich?

Die Anspielungen dieses Gedichts werden uns erst klar, seit wir durch Creizenach[4]) wissen, daß die Rolle des Pickelherings kurz

---

[1]) Amsterdam 1729, S. 40, 53, 60.

[2]) Meissner, Die englischen Komödianten in Oesterreich, 1884, S. 78, 96.

[3]) Scheible, Die fliegenden Blätter des 16. und 17. Jahrhunderts, 1850, S. 87. Mit der Jahreszahl 1621, aber jedenfalls früher als das vorangehende Gedicht.

[4]) Die Schauspiele der englischen Komödianten S. XCV.

zuvor durch Robert Reynold geschaffen war, der 1618 mit Green und Robert Brown verbunden in Frankfurt auftrat, im Winter 1619 bis 1620 am Prager Hofe spielte und dann nach Frankfurt zurückkehrte. Green und Reynold waren es auch, die am 20. Juni 1626 zu Dresden die «Tragicomedia von Jemandt vnd Niemandt» mit ihrer Truppe gaben.[1]) Am 26. September 1632 ward in Dresden die Tragikomödie von Marsiano und Cariel gespielt, worin wir natürlich den Eingang unseres Stückes zu erkennen haben. Am 10. Dezember 1650 agierten die «englischen Comödianten» ebenda «von denen vier Königligen Brüdern im Engelandt mit Jemand und Niemand» [2]).

Die deutsche Prosabearbeitung, in der jene Schauspielerbanden das englische Stück in Deutschland bekannt machten, ist uns noch in der 1620 erschienenen Sammlung «Engelischer Comedien vnd Tragedien»[3]) erhalten. Die ernste Hälfte des Stückes, die Elidure's Schicksale vorführt, ist darin erheblich zusammengestrichen, während die komischen Partien, besonders die Rolle Niemands, manche Erweiterungen aufzuweisen haben. Anspielungen, die auf das Londoner Publikum berechnet und nur diesem verständlich waren, sind natürlich fortgelassen. Die Personennamen erscheinen in verstümmelter Gestalt: Martianus wird zu Marsianus, Cornwell zu Carniel, Archigallo zu Arcial, Elydure zu Ellidor, Vigenius zu Edowart; Lord Sykophant heißt Schmarotzer, der Raufbold Soldat, der im Englischen namenlose Diener Niemands mit einem neuen Witze Ganzundgarnichts. Weggefallen ist zunächst der Anfang des ersten Aktes, in dem Archigallo's tyrannisches Regiment dargelegt wird (V. 1—166); ebenso die Belauschung der Verschwörung der beiden Grafen durch des Königs Brüder Peridure und Vigenius und die von Cornwell listig bewirkte Verhaftung der letzteren (V. 184—283). Die Entthronung Archigallo's, die Krönung Elydure's und sein Verzicht auf den Thron stimmt zum englischen Texte: die dort nur kurz berichtete Erkrankung des wieder eingesetzten Archigallo wird sogar auf der Bühne vorgeführt. Dagegen fehlt die zweite Krönung Elydure's, da Peridure und Vigenius sich sofort nach Archigallo's Tode

---

[1]) Cohn, Shakespeare in Germany, 1865, S. CXV.

[2]) Fürstenau, Zur Geschichte des Theaters zu Dresden 1, 102. 127 (1861).

[3]) Bl. Dd 4a. Die 2. Ausgabe erschien 1624. Abgedruckt bei Tittmann, Schauspiele der Englischen Komödianten in Deutschland, 1880, S. 125, vgl. S. XLI. Vgl. auch Creizenach, Schauspiele der Englischen Komödianten 1889, S. LIII.

der Krone bemächtigen wollen und den Zweikampf beginnen, in dem sie beide ihr Ende finden. Herrscht in all diesen Scenen meist ein trockener, knapper Ton, so wird der Bearbeiter bei der Ausmalung des Zankes zwischen der Königin und Lady Elydure unglaublich roh. Der Schmarotzer, der das Fuchsschwänzen durch Abbürsten der Kleider der Königin versinnbildlicht (S. 155, 159), greift wiederholt zu einem Stecken, um ihre Gegnerin mit Schlägen zahm zu machen (S. 128, 157), setzt ihr zum Hohne eine Papierkrone auf und begrüßt sie als Königin von Niemandshausen (S. 158). Als die gedemüthigte Königin von Archigallo's Wiedereinsetzung hört, läuft sie den Palast[1]) hinauf, reißt der Lady die Krone vom Haupt und stößt sie hinab mit den Worten: „Herunter, zum tausend Teufel! Wie du mich, will ich dich wieder tormentiren" (S. 154). Die endliche Versöhnung der beiden Frauen erfolgt nicht durch eine künstliche List des Lord Sykophant, sondern kurzweg auf eine Aufforderung Elydure's (S. 169).

Die Zuthaten in dem Zwischenspiele zeigen die Absicht, die Person des Niemand in noch häufigeren Verwickelungen vorzuführen. So wird er für den Diebstahl silberner Löffel (S. 135), für den Brand eines Meierhofes (S. 139), für die Verpflegung eines unehelichen Kindes Jemands (S. 152) verantwortlich gemacht; er spendet mildthätig zum Aufbau einer von Soldaten zerstörten Dorfkirche (S. 147) und erhält von dem Sekretarius, bei dem Jemand ein Viertelpfund Gerechtigkeit für 800 Gulden gekauft hatte, dieselbe Waare umsonst (S. 150 f.). Die Ränke Jemands bleiben mehr im Dunklen; es ist keine Rede davon, daß der mit Niemand Händel suchende Soldat dies in Jemands Auftrag thut (S. 166); auch mit dem Schmarotzer unterhält dieser keine Verbindung.

Aus diesem deutschen Stücke entsprang eine niederländische Bearbeitung in Alexandrinern, die am 1. Mai 1645 zum ersten Male in Amsterdam aufgeführt wurde[2]). Ihr Verfasser war der Schauspieler Isaak Vos († 1651), der 1648 auch das Singspiel *Pickel-*

---

[1]) Dieser auch S. 127, 153, 155, 159, 161 (in Tittmann's Abdruck) erwähnte Palast ist wohl nicht ein eigentlicher Balkon wie auf den Londoner Bühnen, sondern ein erhöhter Thronsitz, wie ebenda S. 177 in der Comedia von Julio und Hippolyta.

[2]) Wybrands, Het Amsterdamsche Tooneel 1873 S. 258. Vgl. über Isaak Vos, der nicht mit seinem berühmteren Zeitgenossen Jan Vos zu verwechseln ist, die gründliche Arbeit von J. A. Worp, Tijdschrift voor nederlandsche Taal- en Letterkunde 3, 63. 223 (1883) und De Amsterdammer, Weekblad 1884, 19. Oktober.

haring in de Kist nach den englischen Komödien von 1620 bea beitete[1]). Das Stück erschien auch alsbald im Drucke und erran wie die zahlreichen Auflagen bezeugen, große Beliebtheit:

Iemant en Niemant. Zinnespel Gerijmt door Isaac de Vos. T'Aemste dam, By Jacob Lescaille 1645. 4° (Kopenhagen). — 2. Druck. Amste dam, Timon Houthaeck 1653. 4°. — 4. Druck. Amsterdam 1662. 4 — 5. Druck. Amsterdam, J. Lescaille 1670. 8° (Leiden). — 7. Druc Amsterdam 1699. 8° (Haag). — 8. Druck. Amsterdam, Jacobus e Jan Bouman 1706. 8° (Leiden). — 8. [sic] Druck. Amsterdam, B de Wed. van Gysbert de Groot 1707. 8° (Leiden). — De Laats Druck. Amsteldam, By de Erfgen: van J. Lescailje 1729. 4 Bl. — 63 S. 8° (Berlin. Leiden).

Zwei Scenen bei J. van Vloten, Het nederlandsche Kluchtspel 1877/81, 2, 17

Wie schon der Titel angiebt, und die allegorischen Figure (*Sinnekens*) Wahrheit und Gerechtigkeit im Personenverzeichniß da thun, ist der Holländer in das Fahrwasser der heimischen Moral täten oder «Sinnspiele» eingelenkt. Den historischen Theil sein Vorlage, die Geschichte Elydure's und seiner Brüder, streicht ganz, sucht aber durch einen dafür eingelegten, wenig moralisch Ehebruchshandel zwischen Lodewyk und Dieuwertje, der Frau c Schultheißen, für die Erheiterung seiner Zuschauer zu sorg Lodewyk läßt bei der unvermutheten Ankunft des Ehemannes der Eile seine Schuhe zurück, weiß aber, als dieser Verdacht schö und seinen Knecht Rutgert mit dem Galgen bedroht, weil er schlecht Wache gehalten habe, seinen Argwohn schlau zu l schwichtigen, indem er den Knecht unter Schlägen des Diebstal seiner Schuhe bezichtigt. An dieser aus den Metamorphosen d Apuleius entlehnten[2]) Episode nahmen Strengergesinnte, wie d als Reformator der Bühne auftretende Andries Pels[3]), Anstoß, un der vielgewanderte Prinzipal Jan Baptista van Fornenburg[4]) lie deshalb bei seinen Aufführungen diesen Theil des Stückes fort.

Der Streit zwischen Niemand und Jemand, der im Englisch nur als Intermezzo auftritt, ist bei Vos noch mehr als in sein

---

[1]) Bolte, Die Singspiele der englischen Komödianten, 1893, S. 19, 63—71.

[2]) Vgl. Dunlop-Liebrecht, Geschichte der Prosadichtungen 1851 S. 259.

[3]) Gebruik en Misbruik des Tooneels. Amsterdam 1681.

[4]) Iemant en Niemant, ofte Sinnebeelden, gelijck verthoont is by de Co pagnie van Jan Babtista van Fornenburg. In 's Gravenhage. Gedruckt by Adr Vlacq. Anno 1661. 8°. — Vgl. über J. B. van Fornenburg vorläufig Bo Herrig's Archiv für neuere Sprachen 82, 81. 128.

deutschen Vorlage die Hauptsache geworden. Die Erweiterungen, die jene aufweist, hat Vos aufgenommen und vermehrt, was zum Beweise dafür dienen kann, daß er nicht das englische Original, sondern die deutsche Bearbeitung benutzte. Die in dieser hinzugekommene Erwähnung eines Dorfbrandes verwendet Vos im ersten Akte zu einer breiten Schilderung; Jemand erzählt Jedermann *(Elkeen)*, daß Niemand der Brandstifter sei. Erst im zweiten Akte tritt Niemand selber auf; sein Bursche heißt *Niemendal*, entsprechend dem deutschen Garnichts. Es folgen die Scenen mit dem alten Manne und der Ehebrecherin, die hier von Niemand der Lüge überführt wird; mit dem Bramarbas, der als hochdeutscher Junker erscheint; mit den Bauern, denen Niemand Geld zum Aufbau der zerstörten Kirche schenkt; mit den losgekauften Gefangenen, und eine von Vos hinzugefügte, in der Niemand die Leiche eines Armen begräbt. Neu ist auch im dritten Akte der von Jemand ausgeführte und Niemand zugeschobene Diebstahl eines Meßgewandes aus der Kirche. Der Drost verstattet dem gefangenen Niemand (im 4. Akt), einen Vertheidiger zu suchen, nachdem er ihm seinen Burschen Garnichts als Bürgen zurückgelassen hat. Er wendet sich an den Advokaten *Eygenselfs*, der als ein Mann mit vielen Händen dargestellt wird und aus dem Sekretarius der deutschen Vorlage erwachsen ist. Dieser, der vorher seinem Gegner Jemand die Gerechtigkeit theuer verkauft hat, ist auch bereit, sie ihm für Garnichts zu geben; indes traut ihm Niemand doch nicht und wallfahrtet in einer Mönchskutte an den Häusern der Faulheit, Trunkenheit, Unkeuschheit, Hoffart und anderer Laster vorbei[1]) zu der himmlischen Wohnung von Frau Wahrheit und Frau Gerechtigkeit, die ihm auf seine Bitte ihren Beistand zusagen. Bei der Gerichtsverhandlung im 5. Akte verurtheilen die Schöffen nach der Anklage von Jemand und Jedermann Niemand zum Galgen, und dieser fügt sich schon ergeben in sein Loos; da erscheinen als Deus ex machina Frau Wahrheit und Frau Gerechtigkeit und offenbaren Jemands Ränke; Niemand sei ja weder Fleisch noch Bein, weder Mensch noch Geist. Nachdem Jedermann ein Geständniß abgelegt und Verzeihung erhalten hat, werden Jemand und Niemand von den Tugenden visitiert und bei ersterem Briefe an Madame Luxuriosa und von seinem Freunde Latro gefunden, während aus Niemands Beinkleidern nur sein Bursche Gar-

---

[1]) In seinem Bericht darüber eifert er, was für die Geschichte des Theaters von Interesse ist, gegen das Auftreten von Schauspielerinnen; vgl. Worp, Tijdschrift 3, 80.

nichts herausschlüpft. Frau Gerechtigkeit schlägt dem Schuldigen d
Haupt ab, und Niemand betet für seine Seele.

Hatte somit schon Vos nicht mehr viel von der Handlung d
englischen *Nobody and Somebody* bewahrt, so entfernte sich e
holländischer Dichter des 18. Jahrhunderts, der Vos' Dichtung ei
freien Bearbeitung im Zeitgeschmacke unterzog, noch weiter von d
ursprünglichen Vorbilde. Es war der Amsterdamer Johannes Non
(1738—1803), der 1768 auf Ersuchen der Theaterregenten diese Arb
übernahm.

Iemant en Niemant, Zinspel. Door J. Nomsz. Amsterdam, Iz
Duim, 1768. 4 Bl. + 56 S. 8° (Leiden). — De tweede druk. Ebe
1776. 8° (Leiden).

Nomsz hat nicht bloß die Ausdrucksweise seiner Personen v
den in der Vorrede an Vos getadelten rohen und unziemlichen Wort
gesäubert und den Umgangsformen der damaligen Amsterdamer bürge
lichen Gesellschaft angepasst, sondern auch die Handlung dur
Streichung alles Ueberflüssigen, wozu auch der ganze Liebeshand
zwischen Lodewyk und Dieuwertje gehört, oder Unwahrscheinliche
vornehmlich der allegorischen Gestalten, die an die Phantasie d
nüchternen Kinder des 18. Jahrhunderts zu hohe Anforderunge
stellten, vereinfacht und auf drei Akte, natürlich gleichfalls in Alexa
drinern, gebracht. Der arme Niemand, der sich in einem Monolo
als den Allerweltssündenbock vorstellt, lässt sich von Jemands B
dienten Jantje einen Schmähbrief für den ebenso eitlen als alberne
Trauerspieldichter Volkert in die Hand stecken und besorgt ihn au
an seine Adresse. Wie er sich dadurch den maßlosen Haß Volker
zuzieht, so hält ihn auch der Geizhals Gerard[1]), dem Abends zuv
2000 Gulden gestohlen worden sind, für den Dieb dieser Summe u
wird von Jemand in seinem Verdachte bestärkt. Alle Drei beschließe
zusammen Niemand beim Schultheißen zu verklagen. Der zwei
Akt beruht zumeist auf der ersten Scene von Vos' zweitem Aufzu
Niemand zeigt sich mitleidig gegen die von Jemand betrogene Fr
Julia, die ihn zum Dank dafür ihrem alten Manne Jeronimus a
ihren Verführer bezeichnet, und hilft einem verschuldeten Spiel
dem mit französischen Brocken um sich werfenden Junker Narciss
aus der Noth. Nach seiner durch die Stadtknechte vollzogenen Ve

---

[1]) Der Name begegnet schon in einem 1671 erschienenen Lustspiele: .
malle Wedding of Gierige Geeraardt, das sich an Boisroberts *La folle gage*
(1651) anschließt.

haftung folgt im dritten Akte die Gerichtsverhandlung. Hier kann Nomsz nach seinen Grundsätzen keinen Deus ex machina brauchen; und da er Niemand als einen konkreten Menschen, nicht als einen bloßen Begriff behandelt, darf er ihn nicht wie seine Vorgänger mit seiner Unwirklichkeit vertheidigen. Er hilft sich dadurch, daß er, während Niemand der vom Schultheißen verlesenen Liste von Schandthaten gegenüber seine Unschuld beteuert, Jemands Burschen Jantje eintreten läßt; in diesem erkennt Niemand den Ueberbringer des Pasquills wieder. Jantje muß gestehn, daß Jemand ihn abgesandt habe; dieser wird untersucht, und es kommen schwer belastende Briefe zum Vorschein. In Verzweiflung offenbart Jemand einen von Gerard's Knecht Jasper begangenen Mord; beide Uebelthäter werden darauf festgenommen, Niemand aber freigesprochen.

Ueber die Erneuerung, die ein Dichter der romantischen Schule, Achim von Arnim, 1813 mit dem Jemand und Niemand der englischen Komödianten von 1620 vornahm[1]), kann ich mich kurz fassen. Etwa bis zur Mitte des dritten Aktes schließt er sich an die Vorlage an, indem er überflüssige und unbeholfene Ausdrücke geschickt beseitigt und ganze Scenen wegläßt oder kürzt; dann aber, als ob er plötzlich der Sache überdrüssig würde, bricht er ab und spielt in wunderlicher, echt romantischer Ironie mit den Figuren, denen er eben noch seine Theilnahme geschenkt hatte. Als Elidor den Thron an seinen Bruder Arrial (so schreibt Arnim statt Arcial) abtritt, ersticht sich seine Gattin Elia aus Unmuth. Und nachdem auch Arrial, Peridor und Eduard gestorben sind, begräbt Elidor die drei todten Brüder und entsagt dem Throne. Niemand wird als König ausgerufen, nimmt die Würde an und läßt nach dem vermißten Reichsscepter suchen, das schließlich bei Jemand entdeckt wird. Mit allgemeinem Jubel endet das sogenannte Trauerspiel[2]), das man bei aller Hochachtung für Arnim's dichterische Gaben nur als eine willkürliche Verzerrung bezeichnen kann.

---

[1]) «Jemand und Niemand. Ein Trauerspiel. Frei nach dem Altdeutschen.» Zuerst in Arnim's Schaubühne 1 (1813), dann in seinen Sämmtlichen Werken 6, 107 (1840) gedruckt. — Ebenda 6, 53 und 89 die gleichfalls aus den Englischen Komödien entlehnten Spiele «Herr Hanrei und Maria vom langen Markte» und «Der wunderthätige Stein».

[2]) A. v. Kotzebue nahm auf Arnim's Stück Bezug in seinem patriotischen Freudenspiel «Der Flußgott Niemen und noch Jemand». St. Petersburg 1813 (= Theater 40, 165. 1841). Noch Jemand ist der aus Rußland flüchtende Napoleon.

III. Tieck's Uebersetzung.

Im Jahre 1817 konnte Ludwig Tieck als vierundvierzigjähri
Mann endlich den langgehegten Wunsch, Shakespeare's Heimathl
mit eigenen Augen zu schauen, befriedigen. Er besuchte den E
mathsort seines Lieblingsdichters und die Stätte seiner Wirksamk
Stratford und London, und studierte in den Räumen des Britiscl
Museums die englischen Dichtwerke, die ihm bisher unzugänglich
blieben waren. Er ließ hier 14 englische Dramen des 16. und
Jahrhunderts vollständig und von 12 andern Stücken größere o
kleinere Bruchstücke für sich abschreiben[1]). Und diese nach sein
Tode an die Königliche Bibliothek zu Berlin gelangten Kopien,
denen bisher in der Shakespeare-Litteratur noch nicht die Rede v
bildeten die Grundlage für die beiden 1823 und 1829 erschiene
Bände seiner »Vorschule Shakespeares«, in denen er folgende se
Dramen verdeutschte: 1) Green, Die wunderbare Sage von P
Baco. — 2) Arden von Feversham. — 3) Heywood, Die Hexen
Lancashire. — 4) Die schöne Emma. — 5) Massinger, Der Tyra
oder die Jungfrauen-Tragödie. — 6) Die Geburt des Merlin.

Daß Tieck einen dritten Band dieses Werkes vorbereitete,
weder sein verdienstvoller Biograph Rudolf Köpke erwähnt, noch
späterer Forscher bemerkt, obwohl diese handschriftliche Fortsetz
schon seit dreißig Jahren auf der Berliner Bibliothek jedem Benu
zugänglich ist. Tieck hatte dafür drei Schauspiele, den «Mucedor
«das schöne Mädchen von Bristol» und «Niemand und Jemand», a

---

[1]) So berichtet Tieck selbst, Shakespeare's Vorschule 1, VI. Von den
ständigen Abschriften sind drei: *Arden of Feversham*, *Friar Bacon* und
unbekanntes Stück, verloren gegangen; die übrigen elf stehn im Berliner M
germ. fol. 835 und 836: 1. Greene, Orlando Furioso. 1594. — 2. The Fair
of Bristow. 1605. — 3. Mucedorus. — 4. Fair Em. 1631. — 5. The B
of Alcazar. 1594. — 6. Nobody and Somebody. — 7. The Birth of Merlin. 1
8. Rowley, A Shoemaker a Gentleman. 1638. — 9. Heywood, The Lancas
Witches. 1634. — 10. Rowley, The Witch of Edmonton. 1658. — 11.
Second Maiden's Tragedy. — Die Bruchstücke stehn im Berliner Mscr. germ.
837: 1. The Araygnement of Paris. 1584. — 2. Marlowe, The Massacre of P
— 3. The Wisdom of Doctor Doddypole. 1600. — 4-5. Marlowe, Tambu
the Great. I. II. 1592. — 6. Guy Earl of Warwick. 1661. — 7. Look a
you. 1600. — 8. Life and Death of Captain Stuckley. 1605. — 9. Day, Tr
of the three English Brothers. 1607. — 10. Marston, Antonio's Revenge. II.
1602. — 11. The Downfall of Robert Earl of Huntingdon. 1601. — 12. W. S
The Hector of Germany. 1615.

gewählt und die Uebersetzung in dem Zeitraum 1829—1853 (genauer vermag ich die Entstehungszeit leider nicht festzustellen) vollendet, während die Einleitungen und Anmerkungen noch ungeschrieben blieben[1]). Ueber die alte Verdeutschung von *Nobody and Somebody* hatte er sich schon 1817 im ersten Bande seines deutschen Theaters, S. XXVI, folgendermaßen geäußert:

«Das sechste Schauspiel ist eins der merkwürdigsten, weil es alte englische Geschichte sehr keck mit Allegorie vermischt; es heißt: Eine schöne lustige Comödie von Jemand und Niemand. Arcial und Ellidor werden umwechselnd vom Thron gestoßen, wobei der Schmarotzer jedesmal die verstoßene Königin quält und verspottet, indessen der ehrliche Niemand aller Laster beschuldigt wird, hauptsächlich vom schelmischen Jemand, da er doch der tugendhafteste, uneigennützigste und großmüthigste Charakter ist. Die Satire liegt nahe, ist aber volksmäßig und gut durchgeführt; das Ganze ist selbst in dieser kauderwelschen Gestalt erfreulich. Ohne Druckort, aber von [vor?] 1603 ist dieses Stück in London erschienen: '*No Body, and Some Body*' etc. Das Original, welches ich in London gelesen habe, kann für vortrefflich gelten. S. des Herrn v. Arnim Theater, wo dieses Stück nebst einem kleinen Schwank nach dem alten deutschen Buche bearbeitet ist.»

Tieck's Uebersetzung der drei genannten Stücke liegt uns in zwei Berliner Handschriften vor. Die aus 107 Blättern bestehende Foliohandschrift A (= Mscr. germ. fol. 834) ist ursprünglich nicht von Tieck, sondern von einer andern Hand (A_1) geschrieben, später aber von ihm so gründlich durchkorrigiert und umgearbeitet (A_2), daß man die Arbeit mit seinem Namen bezeichnen muß, auch wenn die erste Fassung (A_1) nicht von ihm, sondern von seiner Tochter Dorothea oder von einem seiner jüngeren Freunde herrühren sollte. Die Quarthandschrift B (Tieck's Nachlaß 14. 220 Blätter) ist eine von Kopistenhand für den Druck hergestellte Reinschrift von A_2 mit einzelnen Besserungen (B_2) von Tiecks Hand. Da nun die Abschrift B_1 nicht immer sorgfältig gemacht ist, habe ich dem folgenden Abdrucke die Redaktion A_2 des Dichters zu Grunde gelegt und seine späteren Aenderungen in der Quarto (B_2) in den Text aufgenommen, bei der Variantenangabe aber auf die zahlreichen Abweichungen von

---

[1]) Den 'Mucedorus' habe ich vor einem Jahre (Berlin, Gronau, 1893) herausgegeben und in der Einleitung ausführlicher über Tieck's Beschäftigung mit dem englischen Drama und über seinen handschriftlichen Nachlaß gesprochen.

A_1 nach reiflicher Erwägung verzichtet. Statt der von Tieck eingeführten Eintheilung in 13 Scenen, habe ich mir erlaubt, die durch die Stellung der Zwischenspiele klar gekennzeichnete Scheidung in fünf Akte zu vollziehen; das englische Original hat keine Bezeichnung von Akten und Scenen, ebenso wenig die neue Ausgabe von Simpson. Ferner habe ich ein Personenverzeichniß eingeschaltet und Simpson's Verszählung zu bequemer Vergleichung hinzugefügt.

Niemand und Jemand,

mit der wahren Geschichte von Elydure, der glücklich dreimal gekrönter König von England war. Getreu abgedruckt, wie es gespielt ist von den Dienern der Königin Majestät.

Personen.

Archigallo, König von England.
Elydure, *Vigenius*, *Peridure* — Brüder des Königs Archigallo.
Cornwell, *Martianus*, *Morgan*, *Malgo*, *Lord Sykophant* — Hofleute.
Jemand.
Niemand.
Narr, Niemand's Diener.
Raufbold.
Ralf, ein Bauernbursche.
Königin, Gemahlin Archigallo's.
Lady Elydure.
Ein Bauermädchen.
Eine Frau.

Zwei Männer, ein Lehrjunge, ein Constabler, drei Diener, vier Gefängnißwärter, zwei Pförtner.

Prolog.

Was heut wir spielen, ist Etwas und Nichts;
Denn Niemand ist ein Nichts.
Wer kann aus Nichts nur Etwas machen?
Ein Stück ists, über allen Witz hinaus,
5 Und doch ist die Erfindung reif.
Erwarten dürft ihr deshalb nur Moral,
Und sie beruht auf wen'ger noch
Als eines Schatten Schatten.
Wohl Nichts verspricht, wer keine Zunge hat;
10 Was Niemand thut, ist nur sehr wenig.
Doch wollen wir Etwas aus Nichts euch zeigen,
Wir geben eurer Lieb' uns ganz zu eigen.

1. Akt, 1. Scene.

(Es treten auf Cornwell und Martianus.)

Cornwell. Mylord Martianus!
Martianus. Mylord von Cornwell!
Cornwell. Guten Morgen!
Martianus. Guten Morgen!
Cornwell. Ihr seid betrübt, Mylord.
Martianus. Ihr melancholisch.
Cornwell. Ja. Es geht der Staat ja selbst im Trauerkleide.
5 *Martianus.* Weil abgestorben Archigallos Tugend.
Euch wohl versteh' ich, hochgesinnter Cornwell,
Welch edler Geist wohl athmet brit'sche Luft
Und seufzt nicht ob der Regierung Archigallos;
Cornwell. Und das mit Recht, Martianus. Wenn die Sonne
Sich aus dem Schoß der dunkeln Finsterniß
10 Emporzusteigen müht, traurt nicht die Erde,
Den Sonnenschein verhüllt zu sehen?
O Corbonon, als ich dein Auge schloß,
Auf das britannische Land sich Unheil goß.

(Es tritt auf Elydure.)

Martianus. Guten Morgen, Prinz Elydure.
15 *Elydure.* Den wünsch' ich Euch und Euch. Ihr seid so finster
Und Eure Herzen kalt, so wie mich dünkt.
Das Blut in Eurem Antlitz ist erstarrt
Wie Thau in des Septembers Morgenstunden.
Was macht der König?
Habt Ihr schon seine Majestät begrüßt?
20 *Cornwell.* Der König ist noch nicht auf.

(Es treten auf Vigenius und Peridure.)

Varianten: Das Personenverzeichniß fehlt in A und B — Prolog, V. 10 nur *j* gar A B_1 — V. 7 nur atmet britische A_2 B_1 — 8 Der seufzt ob AB_1.

Peridure. Dort ist der alte Cornwell. Komm, Vigenius,
Wir wollen uns mit ihm ein Späßchen machen!
Vigenius. Mir recht, mein Bruder.
Peridure. Guten Morgen, mein Bruder Elydure.
Cornwell. Guten Morgen.
25 *Vigenius.* Guten Morgen, alter Graubart.
Cornwell. Mein Bart ist sicher nicht so grau,
Als Euer Witz grün.
Vigenius. Und wie das?
Peridure. Paßt auf, er kommt jetzt mit 'nem Grund hervor,
Der zu meines Urahns Zeit im Schwange war.
Cornwell. Es wäre mein sehnlichster Wunsch, Ihr zeigtet Euch als so
30 brave Prinzen, als Euer Großvater war, oder nur halb so weise
als Euer ältrer Bruder Elydure. Wahrhaftig, ich schäme mich
daß Ihr aus königlichem Blute entsprungen seid.
Peridure. Und wie denn, Vater Winter?
Cornwell. Ihr wißt nicht, wer Ihr seid. Hier Elydure,
35 Eu'r ältrer Bruder, der nächste nach dem König,
Liegt seinen Büchern ob. Saht Ihr ihn wohl
Mit Wüstling Archigallo auf den Straßen
Mit liederlichem Volke handgemein,
Um ihnen zu entreißen Hab und Gut?
40 *Peridure.* Ihr seid zu keck, Cornwell.
Vigenius. Zähmt Euren Geist!
Elydure. Gefährlich ist, was du gesprochen hast.
Ehrwürd'ger, alter Staatsmann, treuer Diener,
Sprich nicht so hart vom König! Er ist gut.
Sag, daß er wohl die Grenze überschreite
45 Von milder Herrschaft! Denn sein Königthum
Erträgt nicht Tadel. Königliches Vorrecht
Ist, daß der Unterthan nur Beifall gebe
Und jeden Vorzug selbst freiwillig gönne.
So widerspreche man des Volkes Tadel,
50 Rechtfertigend des Königs Thun.
Cornwell. Gut, gut. Vier Königen hab' ich gedient,
Und jeder hätte gern sich dreist vertraut
Mit Hingebung dem alten treuen Cornwell.
Vorbei ist das; jetzt heiß' ich kindischer Greis.
55 Meinethalb, bin ich auch stark und rüstig noch!
Ist Cornwell todt, dann fehlt, Britannien,
Ein fester Pfeiler dir. Ach, ich muß weinen
Und reichlich Thränen strömen, wenn ich denke,
Wie Archigallo seine Herrschaft kränkt.
60 *Vigenius.* Da redet Ihr nun wieder so verdrossen.

Varianten: V. 35 Könige A_2 — 37 Und Wüstling $A_2 B_1$ — 58 Und Thränen strömen reichlich $A B_1$.

(Es tritt auf Lord Sykophant.)

Sykophant. Mylords, — Prinzen, müßt' ich erst sagen, und nachher Lords. Ich bin der Marschall und Anmelder von des Königs allerhöchster Person, und seine Majestät —

Vigenius. Kommt sogleich, oder wird kommen?

65 *Sykophant.* Gleich oder augenblicks oder unverzüglich erscheint er. Wollt Ihr nicht die Mienen der Ehrfurcht annehmen, um seiner Majestät den Bon-jour zu sagen?

(Es treten auf Archigallo und zwei Lords, Morgan, Malgo.)

Alle. Guten Morgen unserm Herrscher Archigallo!

Archigallo. Guten Morgen.

70 *Cornwell.* Ihr seht mit Zorn auf Eure Diener, König.
Wir lieben Euch; mögt Ihr uns gnädig sein!
Wollt Ihr zum Rath? Gesuche giebt es hier,
Prozeß' und Klagen Eurer Unterthanen,
Die alle sich auf Euch berufen.

75 *Archigallo.* Laßt mich die Schriften sehn! Ein Streit zwischen dem Lord Morgan und dem Lord Malgo, ihr Anrecht auf die südliche Insel betreffend. Wir kennen die Sache, und wie ihr Anrecht beschaffen ist. Ihr macht in Folge einer Erbschaft Anspruch?

Morgan. So ist's, mein Lehnsherr.

80 *Archigallo.* Ihr durch Vermählung mit Lord Morgan's Mutter,
Der sie als Leibgeding verschrieben war?

Malgo. Ganz recht, mein gnäd'ger Fürst.

Archigallo. Wer hat das meiste Recht, und wem ertheilen
Ihr günst'ges Urtheil unsre weisen Richter?

Morgan. Wir wollen nicht vor Euch das Recht erörtern,
85 Nur Eure Majestät demüthig bitten,
Den Fall zu prüfen und Bescheid zu geben,
Wie Eure Weisheit es für gut befindet.

Archigallo. So willigt Ihr in das, was ich bestimme?

Beide. Wir thun es, hoher König.

90 *Archigallo.* Dann nehmen wir die südliche Insel in unsern Schutz und machen Euch, Lord, zu ihrem Gouverneur.

Sykophant. Ich dank' Euch unterthänigst, mächt'ger König.

Malgo. Ich hoffe, Eure Majestät —

Archigallo. Nichts weiter! Für mich selbst nur nehm' ich sie,
Weil ich nicht Zwietracht wünsche zwischen Euch
95 Und auch zwei Pairs als Freunde gerne fände.
Mein ist die Insel, Euer Streit zu Ende.
Was noch? Supplik von einem armen Mann aus Norden?
Wer ist der Kläger?

(Es treten auf der Narr, ein Bauermädchen und Ralf.)

Ralf. Ich, wenn es Eure Majestät erlaubt. Ich war mit dieser Dirne verlobt.

100 *Archigallo.* Ist es wahr, mein Kind?

Bauermädchen. Es ist die reine Wahrheit, wenn es Eurer Majestät gefällt. Dieser verführerische und auch höchst boshafte Bursche hat mir mein Herz fortgestohlen, brachte es in die Kirche, und ich lief ihm nach, mein Herz wieder zu bekommen, das sich diesem andern versprochen hatte.

105 *Narr.* Es ist die reine Wahrheit, Eure Majestät. Obgleich Ralf einmal für einen hübschen Mann gehalten wurde, schien es doch, wenn ich auf den Platz kam, ganz anders. Wenn Eure Hoheit sein Bein und meins betrachten, so ist ein großer Unterschied, und was den Fuß betrifft, da darf ich mich auch sehen lassen. Und wie bin ich gewachsen! Und wenn ich's auch sage, der ich's wohl nicht sagen sollte, so giebt's wohl wenige Gesichter,

110 die Gott geschaffen hat wie meines.

Archigallo. Du bist ein hübscher Bursche, und dies Mädchen da gehört dir durch gesetzmäßige Ehe an.

Narr. Ralf, da habt Ihr Eure Antwort. Macht, daß Ihr fortkommt, und das einzige Mittel, um Eure Ausgabe wieder zu bekommen,

115 ist, daß Ihr für einen Dreier Hufnägel für Eure Schuhe kauft. Du hättest das früher erwägen sollen, einfältiger Ralf. Nun mach dich fort, verschwinde!

Archigallo. Ist sie nicht eine hübsche braune Dirne?

Sykophant. So ist's, mein Fürst; und feurig, darf ich wetten.

Archigallo. He, Bursch, wie lange bist du schon verheirathet?

120 *Narr.* Ich wurde, wie man so sagt, an demselben Tage getraut, als mein Landsmann Ralf seinen Prozeß anfing. Denn, um Eurer Majestät die Wahrheit zu sagen, wir sind beide noch Jungfern, es kam niemals zwischen uns beiden zu etwas im Bette. Das versichre ich Eurer Gnaden.

Archigallo. Lagst du nie bei deinem Weibe?

125 *Narr.* Noch niemals. Aber jetzt, Eure Majestät, hat die Sache ein Ende, und ich bin so dreist, sie mir anzueignen.

Archigallo. Höre, mein Kind, willst du diese Bauerburschen verlassen und bei mir bleiben?

Bauermädchen. Was will denn Eure Hoheit mit mir machen?

130 *Archigallo.* Nun, eine Lady will ich aus dir machen.

Bauermädchen. Werde ich auch wie eine Lady schöne Kleider tragen?

Archigallo. Das wirst du.

Bauermädchen. Dann will ich eine Lady sein. Kurz und gut, mein Liebster, lebe wohl! Ich muß eine Lady sein, ja ich muß es.

135 *Narr.* Was denn? Was denn? Aber hört doch, Herr!

Bauermädchen. Fort mit dir, du Rüpel!

Narr. Wollt Ihr mir, Hoheit, meine Braut denn nehmen?

Archigallo. Was wir wollen, wollen wir. Fort mit diesen Sklaven!

Narr. Sackerlot, wenn ich dich je dafür in Yorkshire treffe!

140 *Sykophant.* Fort, ihr Sklaven!

Varianten: V. 102 Und auch] nach diesem A B_1. — 127 Höre] Hier B.

Cornwell. Mein Fürst, solch allgemeines Unrecht wird Eurer Hoheit bei Euren Unterthanen großen Haß erwecken.

Archigallo. Was kümmert's dich, du alter Faselhans?
Was weiter? Klagen gegen einen 'Niemand',
145 Weil er so sehr die Armen unterstützt,
Unglücklichen Gefangenen hilft, Vertriebne
Und Bettler nährt? Was für ein Mensch ist dies?

Cornwell. Ich kenn' ihn wohl. Er ist ein würdiger Mann,
Der Habsucht, Wucher haßt und solche Sünden,
150 Die in Britannien sich gar häufig finden.

Archigallo. Ich will dergleichen nicht im Reiche haben.
Er sei verbannt!

Sykophant. Mein Lehnsherr, höret mich! Ich kenn' einen Burschen,
Der hält dem Niemand Widerpart in allem:
155 Wie der die Armen liebt, so haßt sie dieser,
Ist Freund von Wucher und Erpressung. Schickt
Ihn gleich in jene Gegend! Auf mein Wort,
In kurzer Zeit ersinnt er sich die Mittel,
Daß Niemand bankrottiert und diese Gegend
160 Verläßt und ohne Ruf verschwindet.

Archigallo. Weißt du auch seinen Namen?

Sykophant. Sein Name ist 'Jemand', mein König.

Archigallo. Sucht diesen Jemand, sogleich schickt nach ihm!
Die andren Sachen, so noch zu entscheiden,
165 Beendet Ihr und Ihr! Ihr andren folgt
In Eurem Dienst!

(Alle außer den Lords ab. Es bleiben Cornwell und Martianus.)

Martianus. Nichtsnutzig ist schon alles; doch die Schmach
Noch unreif, ausgewachsen nicht. Das Nächste
Ist schlimmer als nichtsnutzig, und wie wollt
170 Ihr das benennen? Ich weiß nicht wie.

Cornwell. Schlecht, niedrig, ruehlos, schändlich ganz und sklavisch,
Nicht zu ertragen, gräßlich und verdammlich,
Noch schlechter ist's als schlecht. Ich will nicht länger
Vasall und Helfer des Tyrannen sein,
175 Nicht mit erdulden solche wilde Wirthschaft.

Martianus. Nicht mit erdulden? Doch wie könnt Ihr heilen
So unheilbare, gräßliche Verstümmlung?

Cornwell. Es ist ein Weg. Doch Wände haben Ohren.
Eu'r Ohr, Mylord, und Schweigen!

Martianus. Ich kann hören,
180 Was Ihr mir sagt, und es verschweigen auch,
Was zu der vollen Heilung dieser Wunden
Des kranken Staats am meisten dienen kann.
So sprechen wir geheim!

(Es treten auf Peridure und Vigenius.)

Varianten: V. 181 Wunde B.

Peridure. Mein Bruder, komm! Ich bin vom Tanzen müde,
185 Den Athem nahm mir die Courante weg.
Setzt nicht des Königs Dirne hübsch die Füße?
Vigenius. O trefflich, trefflich, wider all Erwarten.
Mich freut der Staat, wo alles Libertin,
Wo Ehrgeiz herrscht, Vergnügen, wilde Lust.
190 Sieh da, wie zwei von unsern ernsten Räthen
In heimlichem Gespräch! Sie mögen nicht
Die Freiheit.
Peridure. Auch nicht Archigallo's Herrschaft,
Weil er sich dieser Freiheit unterworfen.
Ist's nicht, als wenn sie beide sich verschwören
195 Zum Sturz des Staates? Thut Ihr's, alte Knaben,
Es kostet Euch den Kopf.
Vigenius. Beim Himmel, ja.
Horch! Moralisten dürften hier nicht leben,
Die kecke Rügen über Herrscher geben.
Cornwell. Er muß des Throns entsetzt werden.
200 *Peridure.* Ei, meint Ihr's so? Das Wort klingt nach Verrath.
Nun, hör' nur weiter!
Martianus. Der König abgesetzt! Wie kann's geschehen?
Wo stehn uns plötzlich Mittel zu Gebote?
Wer wird uns bei dem Wagniß Beistand leisten,
205 Dem Staat zu bessrer Herrschaft zu verhelfen?
Vigenius. Nun? Weiter!
Cornwell. Cornwall und Devonshire sind ganz für uns,
Und Ihr im Norden ruft die Mißvergnügten,
Die Unterdrückung, Schmach und Unrecht dulden!
Sie strömen all herbei zu dieser Neuerung:
210 Adel und Geistlichkeit, gekränkt, verhöhnt,
Das Volk getreten, das Gesetz vernichtet.
Dies all vereinigt bildet eine Macht
Zur Umgestaltung.
Peridure. Schrecklicher Verrath!
Martianus. Mylord, wir sind verrathen und behorcht
215 Von beiden Prinzen.
Cornwell. Wie? Verrathen?
Martianus. Unsre Pläne sind entdeckt.
Cornwell. Dem helf' ich ab. Stimmt Ihr nur mit mir ein,
Wir fangen sie im Netz, das sie uns stellen.
Martianus. Ich will es thun.
Cornwell. Ist, Sir, der König abgesetzt,
Wer soll ihm folgen?
Martianus. Elydure, denk' ich.
220 *Cornwell.* Ha, der ist viel zu milde zum Regenten.
Doch giebt's zwei hoffnungsvolle junge Prinzen,

Varianten: V. 217 Ich helf' es ab A_2. — 219 So denk' ich AB_1.

Von denen viel das ganze Land erwartet.
Geruhten die die Bürde aufzunehmen,
Daß beide so das Königs-Scepter führten,
225 Vereint in Macht, wie glücklich wären wir!

Vigenius. Ein Scepter!
Peridure. Eine Krone!
Martianus. Wenn wir den Antrag machten? Wir thun's gern
Und haben Macht, den Willen auszuführen.
Vigenius. Verzicht' ich drauf, verzicht' auf mich der Himmel!
230 *Peridure.* Das sind gar weise Räthe, sehen in uns
Mehr Tugend, als wir selbst in uns erblicken.
Ich möchte wohl, es wäre schon die Wahl.
Cornwell. Mein edler Lord, eröffnen wir's den Prinzen,
Den hoffnungsvollen, wenn es uns bequem!
235 *Martianus.* Von ganzem Herzen.
Cornwell. Ihr habt recht listig unser Wort bewacht,
Doch Eure List hat Euch in's Netz gebracht.

(Beide ab.)

Vigenius. Ein König!
Peridure. Und Krone tragen, eine Kaiserkrone!
Vigenius. Und sitzen auf dem Thron!
Peridure. Gebieter!
Vigenius. Und gehorcht sein!
240 *Peridure.* Die Edlen knieend!
Vigenius. Die Diener huldigend und rufend Heil!
Peridure. O Bruder, sollen wir durch unsre Thorheit
Die edle Großmuth dieser Lords vernichten?
Vigenius. Nicht um die Welt! Ich wünsche zu regieren,
245 Nicht unsers Schicksals Gnade zu verlieren.
Peridure. Und fremde Abgesandte zu empfangen!
Vigenins. Und unsre Namen in den Königsreih'n!
Peridure. In Majestät kleid' uns die Herrschaft ein!

(Es treten auf der König, Cornwell, Martianus und Elydure.)

Vigenius. Ist abgesetzt mein Bruder Archigallo —
250 *Cornwell.* Wie? Abgesetzt? Habt Ihr's gehört, mein König?
Vigenius. Ob zügelloser Herrschaft, vielen Frevels,
Wie wir im Parlament beweisen werden, —
Archigallo. O Ungeheuer von Brüdern!
Elydure. O ihr ehrgeizigen Jünglinge!
Vigenius. So wollen wir das Land vertheilen.
255 Was jenseit Trent und Humber, sei die eine Hälfte,
Des Landes Süden soll die andre bilden.
Zwei Höfe halten wir und herrschen beide
Getheilt, doch stets als treue, liebe Brüder.

Varianten: V. 227 machen B. — 243 vernichten] verspotten A B_1. — 246 zu fehlt A B_1.

Archigallo. Als schändliche Verräther.
Peridure. Nun, Archigall, der du in Prunk gesessen,
260 Vasall mich sahst, sollst mich gekrönet sehen,
Indeß du niederkniest vor meinem Thron.
Archigallo. Wann muß es sein, wann muß ich meine Krone
Getheilt sehn in zwei Hälften?
Ihr herrscht diesseit des Humber, Ihr jenseit
265 Des Flusses Trent: wann nehmt Ihr Eure Staaten,
Sitzt da mit Kron' und Scepter, unsern Eid,
Lehnspflicht und Dienste gnädig anzunehmen?
Peridure. Ich weiß nicht, wann.
Archigallo. Ihr auch nicht?
Vigenius. Ich auch nicht.
Archigallo. Ich weiß, es soll Euch Euer Hochmuth reuen,
270 Nicht soll sich unsre Rache lang verzögern.
Ihr seid Gefangne jetzt, ehrgeiz'ge Buben.
Zum Kerker wandelt schnell sich Euer Pallast,
Zum Loch der Thron, zu Ketten Euer Scepter,
Worein ich Eure stolzen Pläne werfe.
275 Hinweg! Wir wollen nicht den Thron besteigen,
Eh statt der Hoffnung sie Verzweiflung zeigen.
Peridure. O höre uns entschuldigen!
Vigenius. O laß dir sagen,
Wer diese Hoffnung in uns aufgenährt!
Archigallo. Das soll mein weiteres Verfahren leiten,
280 Rechtmäßige Entschuld'gung hör' ich an.
Komm du, bescheidner Bruder Elydur!
Den Schatz zu leeren mußt du hilfreich sein
Mit Saus und Braus und lust'gen Schmauserein.
(Alle ab.)

1. Akt, 2. Scene.

(Es tritt auf Jemand mit zwei oder drei Dienern.)

Jemand. Ist wirklich denn der Ruf von Niemand wahr,
285 Daß er durch milde, mitleidsvolle Tugend
In dieser Gegend solchen Ruf gewann?
Diener. Mylord, jawohl, man sagt es fern und nah,
Ihm jauchzt mit Beifall zu die ganze Gegend,
Und in Britannien übertrifft ihn keiner,
290 Was gutes Herz, Mildthätigkeit betrifft.
Jemand. Das ändert Jemand bald in kurzer Zeit.
Diener. Ihr könnt's, da Ihr in Gunst bei Hofe steht
Und König Archigallo Euch geneigt ist.
Verbannt den nicht'gen Mann aus diesem Lande,
295 Der Eure schönen Thaten so verdunkelt!

Varianten: V. 270 Nicht] Noch A B_1.

Jemand. Was macht der Niemand?

Diener. Ihr sollt's hören, Herr.
Wenn zwanzig Arm' auf einmal vor ihn treten,
Giebt Niemand ihnen Geld und Speis und Trank,
Kleidet die Nackten. Kehren arme Krieger
0 Verkrüppelt, krank aus fremden Schlachten heim,
Verpflegt sie Niemand und ersetzt
Aus seinen Mitteln, was sie erst verloren.
Er giebt den Waisen, baut für Witwen Häuser,
Beschenkt das Armenhaus und Hospitäler.
5 Und wenn gefragt wird, wer so gute Thaten
Zu thun im Stande sei, da heißt es: Niemand.
Jetzt hat nun Niemand wiederum erneut
Die lang verbannte Gastfreiheit, und seinen Tisch
Bedienen täglich hundert starke Burschen,
0 Die unter mächt'gen Rinderbraten stöhnen
Und andern Speisen, deren Ueberbleibsel
Die ganze Armuth noch der Grafschaft nähren.
Den Reisenden ist Niemands Tisch gedeckt,
Sein Keller stehet offen allen denen,
15 Die auf der Wanderung vor Durst ermatten.

Jemand. Sein Ruhm ist groß. Wie mögen wir das ändern?

Diener. Mylord, ich kann es nicht, Ihr müßt es thun,
Sonst muß es ungethan verbleiben.

Jemand. Was rühmt man an ihm sonst für gute Thaten?

Diener. Mylord, ich will's Euch sagen.
320 Gefüllt sind seine Scheunen. Wenn die Wuchrer
Und reichen Pächter ihr Getreid' aufspeichern,
So giebt er seinen Vorrath hin den Armen
Und theilt das Korn noch unterm Marktpreis aus.
Niemand preßt Renten, unterdrückt auch niemals
325 Mit höh'rem Zins Verwalter. Als der König
Zu Rittern schlug des Landes wackre Edlen,
War Niemand unbesorgt um Ritterschaft
Und blieb in Ruh in seinem vorigen Stande.

Jemand. Ehrgeizig ist der Schelm; sein Leben hass' ich.

330 *Diener.* Wie machen wirs, ihn in Verruf zu bringen?

Jemand. So soll es sein. Du folge meiner Leitung:
Am Hof und auf dem Lande bin ich Jemand
Und deßhalb auch geschickt es auszurichten.
Als schlauer Bursche mach dich heimlich auf,
335 Streu aus im Land verrätherische Reden,
Die Armen drücke und bedränge die Waisen,
Den Witwen raube ihren Unterhalt!
Und klagen dann die Armen über Elend,

Varianten: V. 310 mächt'gen] prächt'gen B.

Dann schwöre, forscht man, daß es Niemand war.
340 Mit Zinsen wuchre, treib die Preise auf,
Kauf auf die besten und erlesnen Waaren
Aus erster Hand, bis dann ihr Preis gestiegen
Zur allerhöchsten Höh', der Werth verdoppelt.
Und wenn man fragt, wer diese Noth verursacht,
345 Obgleich das Jemand that, betheuernd schwöre
Vor Magistrat und Richtern: Es war Niemand.
Die Reichen schmähe, streu aus Aufruhr, Lügen
Den Staat betreffend, Lästrung auf den Hof,
Verhetze und entzwei' die besten Freunde,
350 Errege unter Nachbarn Haß und Zank,
Bring Ehen aus einander, Blutsfreund in Streit!
Und wird dann nachgeforscht, uns rein zu waschen,
Muß jedermann auf seine Unschuld schwören,
Und so wird alle Schuld auf Niemand fallen.
355 Nun mach dich dran! Wird es dir wohlgelingen,
So soll's dir reichen Lohn und Beifall bringen.

(Es treten auf Niemand und der Narr.)

Schau, wer da kommt! Ich will zurück und sehn,
Ob unsre List wird gut von Statten gehn.

Niemand. Komm her, du mein Diener! Was giebts Neues? Welchen
360 Ruf habe ich auf dem Lande? Wie spricht man von mir in der Stadt? Was sagen sie von mir am Hofe?

Narr. O Herr, Ihr seid schon halb gehangen.

Niemand. Gehangen? Wie so, Bursch?

Narr. Weil Ihr einen üblen Namen habt. Es wäre ebenso gut, gar
365 keinen Herrn zu haben als Euch zu bedienen. Ich wurde gestern vor den Konstabel geführt, und da hielten sie mich für einen Strabagunten. Sie fragten mich, wem ich diene. Ich sagte: Niemand. Gleich schleppten sie mich vor Gericht und gaben mir ein armiertes Recht.

Niemand. Ein armiertes Recht?

370 *Narr.* Ja soviel Recht, als mir ihre Arme beibringen konnten. Ich mußte eine Viertelstunde Post reiten, aber nur mit der Peitsche und nicht mit den Sporen.

Niemand. Gewiß war Jemand Schuld an allem.

Narr. Das will ich beschwören. Jemand schlug tüchtig zu, und ich
375 fühlte es. Doch, Herr, wie könnt Ihr auf diese Weise ausgehn? Ihr seid so kurios angethan: lauter Beinkleid.

Niemand. Wenn mein Beinkleid so viel Tuch in sich hätte als je zwischen Kendall und Canning Street gemessen wurde, wäre es doch kaum groß genug, all das Unrecht zu tragen, daß ich einstecken muß.
380 O Schmach, wie bin ich in der Welt verschrien!
Niemand hat kecke Burschen im Gefolge.
Seht Ihr 'nen Schwarm von Schurken, Bettlern,

Fragt, wem sie dienen, ist die Antwort: Niemand.
Und in der Stadt die Cavalier' und Raufer,
Die in den Schenken lärmen, schwören, wüthen,
Sprichst du sie an, sie wenden ihre Bosheit
Auf mich und schrein, daß sie mit Niemand fechten.
Und fechten sie und Niemand tritt dazwischen,
Um sie zu trennen, muß ich's sicher büßen,
10 Und Niemand blutet, wenn sie frei entrinnen.
Und selbst die ärgste Memme in der Welt
Macht sich an mich. Was soll ich thun?

Jemand. Thu, was du willst! Eh' wir im Streite müßig,
Wirst zehnmal du des Lebens überdrüssig.

95 *Narr.* Doch hört' mich, Herr, wenn ich Euch ein oder zwei Jahre gedient habe, wer soll mir meinen Lohn bezahlen?

Niemand. Nun, Niemand.

Narr. Ja freilich, wenn ich Niemand diene, muß mir Niemand meinen Lohn bezahlen. Deshalb will ich Jemand oder einen andern
100 suchen, um in einen neuen Dienst zu treten. Doch das Beste ist, Herr, wenn Ihr fortlauft, Euch kann man leicht wiederfinden.

Niemand. Wie das?

Narr. Nun so fragt einen Tauben, wen er hört, er wird gleich sagen: Niemand. Fragt den blindesten Mann, wen er sieht, und
105 er antwortet: Niemand. Er, der niemals in seinem Leben sah, kann Euch sehen, selbst wenn Ihr so klein als ein Stäubchen wäret; und wer niemals gehört hat, kann Euch hören, wenn Ihr auch so sacht als eine Maus aufträtet. Deshalb kann ich sicher sein, Euch niemals zu verlieren. Außerdem, Herr, besitzt Ihr einen schönen Vorzug, den keiner außer Euch hat. Wenn Ihr einmal das unbeständigste und treuloseste Weib liebtet, das es
10 in der Welt giebt, sie wird Niemand treu sein und eben deshalb Euch treu sein.

Niemand. Und hierin sprichst du wahr, mein treuer Diener.
Doch dies bei Seit! Ich bin in großer Gnade
Bei König Archigallo, welcher nun regiert
15 Mit Tyrannei und ruchlos ohne Grenzen.
Es liebt ihn Niemand, und er liebt auch Niemand.
Doch was am meisten mich, den Armen, quält,
Mein Nam' ist reiner Gegensatz der Tugend.
Der wird für friedlich und für still gehalten,
20 Der Hader, Streit und Zank mit Niemand sucht.
Für keusch gilt, wer bei Niemands Weibe schläft,
Und gut, wer Niemand kränkt und Unrecht thut.
Da heißt's: Da ist ein tugendreicher Mann.
Und hat der Mann gleich tausendmal gefrevelt
125 Und steht er seiner Schuld halb vor Gericht

Varianten: V. 400 ist es, Herr AB_1. — 407 sacht ⁊ sanft AB_1. — 416 auch **fehlt** AB_1.

Und kann beweisen, daß er Niemand kränkte,
An's Leben geht's ihm nicht. Dies macht mich toll
Und zwingt mich, mein Geburtsland zu verlassen
Und tausendmal mich täglich todt zu wünschen.

430 *Jemand.* Und ich verfolge dich. O flieh nur immer!
Vor'm Tod hast du in England keine Ruh.

Narr. Herr, mein Wunsch ist, daß Ihr das Land verlaßt und zuseht, wie gut es Euch in der Stadt ergehe. Ich denke, daß man Euch recht freundlich aufnehmen wird; ich bin in meiner Jugend dort 435 gewesen. Da ist Gastfreundschaft, wenn Ihr von Gastfreundschaft sprecht; und da sagen sie auch, daß sie Euch wundergern sehen möchten. Drum, Herr, geht nur zu ihnen, so oft Ihr wollt, viermal des Tages. Sie werden Niemand zu trinken geben, und sie haben es gern, wenn Niemand sie stört, und auch ohne alle Bürgschaft werden sie Niemand Geld leihen. Kommt nach Birchin-440 lane, da geben sie Niemand ein Ehrenkleid, so prächtig er es haben will. Geht nach Cheapside, und Niemand kann soviel Silberzeug nehmen, als er tragen kann.

Niemand. Nach London will ich; denn das Land verfolgt
Mit lautem Ruf mich und mit klarem Unrecht,
445 Wenn in der Stadt sie so nach mir verlangen.

Narr. Herr, dort bin ich sicher, daß Niemand etwas ohne Geld haben und Niemand aus dem Wirthshause gehen kann, ohne seine Rechnung zu bezahlen.

(Es kommt ein Mann, der seiner Frau begegnet.)

Niemand. Das ist viel besser als auf dem Lande. Wer kommt da?

450 *Mann.* Nun, Schatz, wo warst du diese ganze Nacht?

Weib. Was fragst du mich danach, Mann?

Mann. Weil ich das wissen will, Weib.

Weib. Bei Niemand bin ich gewesen.

Niemand. Es ist gelogen, guter Mann. Glaubt ihr nicht; sie war nicht 455 bei mir.

Mann. Und wer hat bei dir zur Nacht gelegen?

Weib. Bei mir gelegen? Nun, Niemand.

Niemand. Wie schrecklich, mich zum Ehebrecher zu machen!

Mann. Ich bin gewiß, daß Jemand bei dir war.

460 *Jemand.* Jemand war's in der That.

Weib. Um Gottes willen, Mann, du thust mir Unrecht.
Ich lag bei Niemand.

Mann. Mein Schatz, bekommt gleich Niemand eine Rüge,
Thu's nicht, damit nicht Jemand Schande trüge!

Niemand. In diesem Klima halt' ich's nicht mehr aus,
465 Das so verleumderisch. Ich will zur Stadt
Und übe Werke der Barmherzigkeit.

Varianten: V. 430 immer *J* zu A B_1.

(Es kommt der zweite Mann mit seinem Lehrjungen.)

Zweiter Mann. Nun, Schurke, mit wem bist du im Bierhause gewesen?
Lehrjunge. Wahrhaftig, ich war mit Niemand da.
470 *Niemand.* Nein, nicht mit mir.
Zweiter Mann. Und wer war dort mit dir betrunken?
Lehrjunge. Wahrhaftig, Niemand war mit mir betrunken.
Niemand. Abscheulich, mich zum Trunkenbolde machen!
Ich kann's nicht länger tragen, muß von hinnen
475 Und solcher gift'gen Schmach entrinnen.
Zweiter Mann. Gut, Bursche, wenn ich dich wieder treffe, so prügle ich dich ab. Werther Nachbar, guten Morgen!
Erster Mann. Guten Morgen.
Zweiter Mann. Ihr seht, wie mich bedünkt, recht traurig aus.
480 *Erster Mann.* Wahrhaftig, ich habe auch Grund dazu. Ich habe einem meiner Freunde hundert Pfund geliehen und habe Niemands Bürgschaft für die Bezahlung, weder Quittung noch Handschrift noch irgend ein Ding aufzuweisen.
Zweiter Mann. Habt Ihr Niemands Wort, so versichre ich Euch, daß Niemand ein rechtschaffener Mann ist, ja, ein rechtschaffener Mann.
485 Ich versichre Euch, Nachbar, Niemand wird sein Wort halten; Niemands Wort ist so gut wie seine Bürgschaft.
Erster Mann. Ei, sprecht Ihr so, vertrink' ich meine Sorgen,
Wenn keiner leiht, so wird auch Niemand borgen.
Niemand. Da spricht doch einmal wer noch gut von mir
Und könnte Niemands guten Ruf verbreiten;
490 Ich bin ihm sehr verbunden für sein Lob.
Doch weil mein Diener mir die Stadt empfiehlt,
So will ich hin und mir 'nen Namen machen.
Ich kauf' ein Haus, recht viele aufzunehmen,
Und halte schönen Geistern offne Tafel,
495 Und jeder Schornstein soll mir tüchtig rauchen.
Pension erhalten Schüler, Gold Poeten,
Kunst ihr Verdienst, die Weltweisheit ihr Lob,
Gelehrte Lohn, was würdig, seine Geltung;
Die Armen, die im Kerker schmachten, lös' ich,
500 Bezahl' den Gläubigern die Schulden andrer.
So werd' ich bei den Bürgern hochberühmt,
Daß Enkel, die sich meines Segens laben,
Aussagen: Niemand danken wir die Gaben.
Leb wohl, Land, deine Bosheit will ich fliehn,
505 Nach London schnell dem Ruhm entgegenziehn.

(Ab.)

Jemand. Dorthin verfolg' ich dich mit Schwalbenflügeln
Und rascher That, um so dir aufzuwecken
Kampf, Zank und Lärm, dein Rühmen zu bedecken.
Die klugen, feinen, listigen Gesellen,
510 Die Jemand in die Landschaft hat gesendet

Zur Qual, Erpressung und zur Unterdrückung,
Ruf' ich zurück und brauche ihren Witz,
Um diesem Volksbeglücker weh zu thun.
515 Doch wie ich immer auch sein Todfeind bin
Und Widersacher seiner guten Thaten,
So muß ich doch im Voraus ahnden,
Daß in der Zukunft, wie ich mich befleiße,
Man Jemand immer einen Schurken heiße.

(Ab.)

2. Akt, 1. Scene.

(Es treten auf die Königin, Sykophant und Lady Elydure von verschiedenen Seiten.)

520 *Sykophant.* Seid mir gegrüßt, ihr beiden schönen Damen!
Die schönste beider, meine gnädige Königin,
Ich grüß' Euch, Majestät, und Euch, Madam,
Des großen Elydure erhabne Gattin,
Des Bruders meines Herrn. Ich wünsche beiden,
525 Der Morgen mög' Euch hold und günstig sein.

Königin. Das Grüßen von der Lady Elydure
Wär' unserm königlichen Ohr gefällig.

Lady. Und solch ein Gruß von Archigallo's Königin
Würd' unserm Ohre sehr gefällig sein.

530 *Königin.* Wie? Keinen Gruß so nahe unsrer Hoheit?
Gieb mir den Handschuh!

Lady. Zu wem spricht die Frau?

Königin. Zu meiner Unterthanin, Kammermädchen.
Bin ich nicht Archigallo's Königin?
Ist nicht Englands Beherrscher mein Gemahl,
535 Dein Eh'mann und du selbst nicht meine Diener?

Lady. Ist meine Kutsche da? Wo sind die Diener,
Die unsers strengen Winkes harren sollen?
Wie denn? Nicht einer da?

Königin. Gebt mir den Handschuh, Püppchen!

Sykophant. Madam, den Handschuh Ihrer Hoheit —

540 *Lady.* Mein Schleier fiel, es nehm' ihn einer auf!

Königin. Ihr hört mich doch?

Lady. Geschminkte Majestät, o mach dich fort!
Ich lasse mir von niemand was befehlen.

Königin. Ertrag' ich dies?

Sykophant. Geduld! Ich will sie schulen.
545 Ihr selbst vergeßt Euch, Excellenz, wenn Ihr
Der Königin so ungehorsam seid.
Die Welt kenn' ich, und was Gehorsam heißt
Und was Befehl. Gefällt es nun der Kön'gin,
Daß Ihr ihr unterthänig dienen sollt,
550 Den Handschuh reichen, schickt es sich, daß ich
Nach Eurem geh? Hochmüthig seid Ihr, pfui!

Das darf nicht sein bei königlichen Schwestern,
Wie Ihr durch Heirath seid. Gleich unterwerft Euch,
Und Ihre Majestät wird gern vergeben.

Lady. Schweig. Unverschämter! Nimm dies für die Predigt!

Königin. Ich duld' es nicht, es ist mir unerträglich.
Ich will zum König. Rettet er dein Leben,
Dann soll er mir das eigne Leben nehmen.
Ich fühl' in mir Wahnsinn und Rachsucht streiten,
Und Blut nur endet diese Zwistigkeiten.

(Ab.)

0 *Lady.* Sie ist ein Schatten,
Wir sind die Wirklichkeit. Ihr folgen mögen,
Die sich keck setzen unsrer Macht entgegen.

(Es treten auf Cornwell, Martianus, Morgan, und Malgo.)

Cornwell. Euer Gnaden Heil! Ich sagte: Königin,
Dürft' ich, beim Himmel, meinem Herzen folgen.

65 *Martianus.* Ich warb mit diesem Lord beim Könige
Um das erhabne Amt des Seneschalls,
Weil wir dem Staat so treuen Dienst geleistet.
Doch er im Zorn, so wie er alles thut,
Entriß es uns und gab es einem Narren.

570 *Morgan.* Ja, einem Sykophant, dem Hofschmarotzer.

Sykophant. Bezeugt's Madam, ich sage es dem König,
Daß sie Verrath hier sprechen.

Malgo. Du stirbst erst.
Du alter Höker aller Schmeichelei,
Ich sag' dir, Archigallo wird entsetzt
575 Und alle deine Würden dir genommen.

Sykophant. Das denk' ich nicht.

Cornwell. Schau, wie der ganze Rath hat unterzeichnet,
Zu stürzen Archigallo von dem Throne!
Die Hand von sechzehn königlichen Pairs,
Verbunden alle fest und unverletzlich.
80 Nichts weiter fehlt als Elydure's Wort,
Nach dem Beschluß die Krone anzunehmen.

Sykophant. Ja, dann bin ich mit Euch und Eurem Bunde.

Martianus. Nicht mischen soll ein solcher Schmeichelhund
Sich unter tapfre Pairs.

Sykophant. Mylady ist
5 Wohl andern Sinns. Huldreichste Königin,
Was ich vorher in Tadelweise sprach,
War mehr, weil hier die Majestät zugegen,
Als um zu kränken Euch. So seht es an!
Gott weiß, ich lieb' Euer Hoheit und die Lords.

) *Lady.* Wer möchte von Euch Elydur bereden,
Auf sich zu nehmen Englands Königswürde?

Martianus. Madam, wir haben all ihn so bestürmt
Und stellten seinem Urtheil alles vor,
Was ihn zur Kronannahme reizen möchte;
5 Doch zwingen läßt sich nicht sein frostig Herz,
Die königliche Herrschaft anzunehmen.

Malgo. Er ist das wahre Bild der höchsten Milde.
Wenn Mäßigung in einem Manne war,
Lebt diese Tugend ganz in Eurem Herrn.

) *Lady.* Die Milde eben macht mich so verachtet
Beim Stolz der Königin und ihrem Anhang.

(Es tritt auf Elydure.)

Cornwell. Seht, Madam, da kommt er her und liest in einem Buch!

Lady. Erlaubt, mein Herr und Gatte, dieses Buch
Ist schicklicher für des Gelehrten Zimmer
5 Als Lesen jetzt, da Euch der Thron bereitet.
Ihr wißt, die Lords hier haben sich verschworen,
Die Krone Archigallo zu entreißen
Und mit der Königswürde Euch zu schmücken.
Wollt Ihr nicht danken, ihnen Huld erweisen
) Für solchen Dienst, sie mit dem Grafentitel
Und Herzogs, Marquis hohen Würden schmücken?

Elydure. O du Geliebte, Wesen meiner Seele,
Und Ihr, geehrte Lords, was Ihr erstrebt,
Obgleich es recht für manche Unbill ist,
5 Scheint's doch in meinen Augen nur ein Unrecht.
Durch meines Bruders Sturz ist meine Größe
Nur wie ein kranker Körper, der sich nährt
Von der Zerstörung seiner andern Glieder.
Unzählbar sind die Leiden, welche haften
0 An aufgehäuftem Schatz, noch mehr an Kronen.
Laßt mir den Mittelpfad, die goldne Mitte!
Laßt mich ein Diener sein, erhört die Bitte!

Lady. Noch härter dünkt dies meinem stolzen Herzen
Als jener Schimpf der stolzen Königin.

5 *Cornwell.* Wenn Ihr's verweigert, geben wir entschlossen
Die Krone einem andern.

Lady. Eurem Bruder.
Dann sind wir wohl noch in weit schlimmrer Lage.
Der Hochmuth von des ältern Bruders Weib
Wird jede Grenze wahrlich überschreiten.
0 England hat Hochmuth satt und Tyrannei
Und wird genesen unter deinem Scepter.
Vor vielen hat die Wahl ja dich getroffen,
Dies Gegengift an alle zu verschreiben,
Die Grausamkeit durch Liebe zu vertreiben.

Varianten: V. 612 meiner Seele Wesen A B_1.

635 Und willst du nicht dein Vaterland befreien,
Wird man wie ihn der Schändlichkeit dich zeihen.
Elydure. Gern hätt' ich Bessrung an ihm abgewartet.
Lady. Euch, Menschen, Götter, Teufel, ruf' ich an,
Erschafft ihn neu! Du Donner, stürz hernieder!
640 Krönt man mich nicht, zerschmettre meine Glieder!
Cornwell. Lang lebe unser König Elydure!
Trompeten, schallt, er wolle oder nicht!
Lady. Darin, Mylords, habt Ihr mein Herz gewonnen.
Nun ungefragt man ihm die Krone bringe,
645 Daß mein Triumph im Jubelschall erklinge!
Elydure. Führt mich zum Grab und nicht zum Throne hin!
Lady. Helft, Lords, ihn auf den Thron zu setzen, helft!
So soll die Majestät von England sitzen,
Und wir in gleicher Würde ihm gesellt.
650 *Elydure.* Wohl keiner möchte wen'ger Herrscher sein
Als ich. Der Himmel weiß, mir ist es Pein.
Lady. O, diese Pein ertrüg' ich täglich, Lords.
Wie süß ist es zu herrschen!
Elydure. Und süßer noch gehorchen.
Cornwell. Es lebe lang und glücklich Englands König!
655 So lang und glücklich Eure Hoheit auch!
Lady. Wir danken Euch. Nun ruft den Abgesetzten,
Sein stolzes Weib, bringt sie vor unsre Augen!
Aus ihrem Schmerz will ich mir Freude saugen.

(Es treten auf Archigallo und die Königin gebunden.)

Archigallo. Verrathen und gefangen, und durch solche,
660 Die Treue uns und Ehrfurcht schuldig sind!
Mein Bruder ist der Räuber meiner Krone.
O, das ist schrecklich, nimmer zu ertragen.
Elydure. O Bruder, gräm dich nicht! Ich wollte niemals
Ein König sein. Nimm du hier meinen Platz!
665 Dein Diener wär' ich lieber als dein Herr.
Lady. So mein' ich's nicht. Sitzt still, mein hoher Herr!
Mit einem Blick durchbohr' ich den Tyrannen.
Mein Schätzchen, heb mir meine Handschuh auf!
Königin. Denkst du, weil dein Gemahl kann Mitleid heucheln
670 Und meinen königlichen Herrn also entsetzte,
Daß ich mich weniger als Kön'gin schätze?
Nein, deine Antwort, die du jüngst mir gabst,
Geb' ich zurück: Bück dich, du stolze Königin!
Sykophant. So wie ich neulich Ihre Gnaden mahnte,
675 Weis' ich Euch jetzt zurecht, entthronte Herrin;
Denn Ihr vergeßt Euch selbst, und wo Ihr seid.
Gehorchen müst Ihr, da Ihr jetzo nur

Varianten: V. 651 es ist mir $A_2 B_1$. — 663 Ich wollt' es $A B_1$.

Ein Unterthan. Drum hegt demüth'gen Sinn!
680 Folgt meinem Rathe, Lady, fügt Euch drein,
Und Ihre Majestät wird Euch verzeihn.
Königin. Nehmt dies für Eure Mühe!
Sykophant. Was ich auch immer thun und lassen mag,
Hab' ich doch hier und dorten meinen Schlag.
Lady. Es soll dir dieser Stolz Verderben sein.
685 Dies Urtheil sprech' ich —
Elydure. Ueberlaß das mir!
Lady. Du bist zu mild; mir ziemt es Recht zu sprechen.
Du, Archigall, für deine Tyrannei
Bist ewig von der Herrschaft ausgeschlossen,
Dein Leben ist verwirkt.
Elydure. Ich bitte, nicht sein Leben.
690 *Lady.* Und wem das größte Unrecht ist geschehn,
Der schaff' ihn eiligst aus dem Wege!
Morgan. Das will ich.
Malgo. Auch ich.
Elydure. Und so bewirkt Ihr Herren meinen Tod!
Lady. So stoßt denn zu! Denn immer bringt Gefahr
695 Der Unterthan, der vormals König war.
Verrätherei wird nicht erzeugt, wenn durch den Tod
Wir ganz gesichert sind.
Elydure. Verbannt ihn lieber!
Er ist mein Bruder; schone doch sein Leben!
Archigallo. Gekrönt, ein gutes Wort dem Weibe geben?
Elydure. O Bruder, wenn du heftig sprichst, so weiß ich,
700 Daß keine Hoffnung als der Tod dir bleibt.
Mir zürne meiner Liebe wegen nicht!
Doch hierin duld' ich keinen Widerspruch:
Da die Verbannung zu vermeiden nicht,
Soll er doch leben, wer auch widerspricht.
Lady. Wie? Seine Gattin auch?
Elydure Sie ebenfalls.
705 *Lady.* Doch sollt Ihr mit dem König nicht verbannt sein.
Nein, Schätzchen, nein. Da Ihr am Leben bleibt,
So mach' ich Euch zur niedrigsten der Mägde.
Königin. Ich achte deines Hochmuths nicht.
Archigallo. Fahr wohl, Hoheit, du Unbeständige!
710 Du stolze Krone, theures Weib, fahr wohl!
Ich war Tyrann und will es immer bleiben.

(Ab.)

Elydure. Ach, ach, mein Bruder!
Lady. So trockne deine kind'schen Thränen,

Varianten: V. 681 Und Eure Majestät A B. — 684 Dieser dein Stolz wir dein Verderben $A B_1$. — 696 nicht ⁊ dann $A_2 B_1$.

Und diesen Lords, die dir zum Thron verholfen,
Gieb heitren Blick und ehrenvolle Würden!

15 *Elydure.* Den Thron gieb hin und alles, was ich habe!
Mir wird er nur zum aufgeschmückten Grabe.

Lady. Aus meiner Hand empfang denn deine Würde!
Die Euch genomm'ne Insel geb' ich wieder.
Lord Sykophant, sie wird zurück erstattet.

720 Das Amt des Seneschalls, das Euch entrissen,
Mylord von Cornwell, das verleihn wir Euch.
Schatzmeister werdet Ihr, Lord Martianus;
Und finden wir Euch treu, so seid versichert,
Euch soll's an Ehren nicht bei uns ermangeln.

725 Doch Euch, Mylord, wird dieses Amt zu theil,
Die Dame hier zu hüten; ihren Stolz
Mögt Ihr durch Eure reichen weisen Lehren,
Sie peinigend, in lautre Demuth kehren.

729 *Königin.* O Qual auf Qual! In Hut des Narren sein!

Lady. Den jungen Peridure und Vigenius
Laßt aus dem Kerker, Lords! Und da der König
So sehr nach York sich sehnt,
So eilet mit dem Hof sogleich dorthin!

35 *Sykophant.* Soll es so sein, mein Lehnsherr?

Lady. Sind wir nicht König?
Sein Schweigen sagts. Und was wir nur verordnen,
Wer wagt da Widerspruch? Und dieser Tag
Sei festlich stets in unserm Reich gefeiert.
Lords, triumphiert, daß England ist befreit

10 Vom schlechten Herrn und seiner Grausamkeit!

(Alle ab.)

2. Akt, 2. Scene.

(Es treten auf Niemand und der Narr.)

Niemand. Nun, Bursche! Niemand ist doch gesund aus all dem Wirrwarr herausgekommen.

Narr. Und so auch Niemands Diener, wie viel man ihn auch gepeitscht hat. Aber, Herr, wir sind nun in der Stadt, die ringsum vor Verleumdung vermauert ist. Hier kann keine Lüge herein, sie müßte denn durch die Ziegelsteine kommen, oder die Thorwärter müßten sie hereinlassen, die mit ihren Hellebarden genau jeden Einwandernden anschauen. (745)

Niemand. O diese Stadt! Wenn Niemand noch einmal so lange lebt, so will ich — im Vertrauen sei es gesagt — sie rund mit einer ehernen Mauer umgeben. (750)

Narr. Von Niemands Arbeit? Das wird herrlich sein.

Niemand. Die Themse will ich mitten hindurch leiten, auf meine Kosten Moorditch austrocknen und den Thurm von Pauls ohne Kollekte aufbauen. Ich sehe nicht, was aus diesen Kollekten wird. (755)

Narr. Nun, Niemand kriegt sie.

Niemand. Ich, Schurke?

Narr. Ihr, Schurke! Oder, wie die Welt geht, kriegt Jemand alles, und Niemand wird darum gescholten.

Niemand. Aber sagt man dies in der Stadt?

Narr. Wißt Ihr's nicht? Da ist kein Geld aus dem Waisenhause verloren gegangen, und Niemand hat's bekommen, keine Kornausfuhr ohne Erlaubniß, und Niemand hat's gethan. Nichts wird gestohlen als nur durch Niemand. Kein Wucher als durch Niemand. Und wenn's an's Licht der Welt käme, fast alle Dirnen schwanger von Niemand.

Niemand. Nun, das muß doch von Jemand sein.

Narr. Ich denke, Jemand hat dabei die Hand im Spiele, doch bezahlt Niemand manchmal die Ernährungskosten.

Niemand. Es ist wahr, ich habe manches arme Kind auf meine Kosten unterhalten, das den Almosen der weiten Welt überlassen war. Ich habe manchem tugendreichen Mädchen zu einem guten Ehemann verholfen und doch niemals nach ihrer Jungfernschaft getrachtet; manches Gentlemans Ländereien ausgelöst, der Niemand dafür dankte. Ich baute Pesthäuser und andere Gebäude, wohin in Zeiten der Krankheit die guten Leute sich zurückziehen konnten, und dennoch kann Niemand ein gutes Wort für seine Mühe erhalten.

Narr. Es ist eine tolle Welt, Herr.

Niemand. Mich macht die tolle Welt nicht toll, ich bin ganz Geist. Niemand läßt die sich grämen, die Gold zusammenscharren; ich helfe Armen. Wo sind die Herren von den Gefängnissen, die in der Stadt und auf dem Felde, daß ich an allen meine Wohlthat übe?

Narr. Da kommen sie, Herr.

(Es kommen drei oder vier Leute.)

Niemand. Willkommen, Ihr Herren!
Ihr macht Haushalter aus den armen Leuten
Entgegen ihrem Willen, und thut Recht,
Ja, habt den Rechtsgrund ganz auf Eurer Seite,
Fehlt den Insassen Geld, dem zu genügen.
Wie viel, die weniger als Niemand haben,
Sind eingekerkert ohne Unterpfand?

Erster. Ich bin, Herr, der Wärter von Counter, und in unsrer Haft liegen an die hundert arme Gefangene, die wohl nie herauskommen, wenn sie ihren Gläubigern nicht genug thun.

Niemand. Doch Niemand wird durch Wohlthat sie erfreuen.
Wer liegt bei Euch in Haft?

Zweiter. So viel wie in dem anderen Gefängniß.

Niemand. Hier nimm, befrei sie all! Und in dem Euren?

Varianten: V. 783 Leute fehlt A B.

796 *Dritter.* Zweimal so viel, und in dem tiefsten Loche —
Niemand. Von diesem sprich mir nicht! Das ist gefüllt
Mit Gaunern, Dieben und mit Beutelschneidern.
Erster. Beliebt es Euch, sie alle frei zu machen?
Niemand. Ja, alle, die um Schulden halber sitzen.
800 *Zweiter.* Zehntausend Pfund, zehnmal so viel reicht nicht.
Niemand. Niemand giebt gerne Hunderttausende,
Zehnhunderttausend. Alle löst sie Niemand,
Damit für Niemand alle beten mögen.
Narr. Es ist ein Jammer, daß mein Herr Niemand ist und ein so
805 gutes Herz hat.

(Lärm hinter der Scene: „Ihm nach, ihm nach, ihm nach!" Es tritt auf Jemand mit zwei oder drei Leuten.)

Niemand. Was für Geschrei?
Jemand. Da ist der Bube. Auf! Ergreift ihn flugs!
Er ist es, der Empörung sät im Lande,
Indem er stets Barmherzigkeit erheuchelt.
810 Und wenn man ihn in jeder Kneipe sucht,
Sah ich ihn eingehn selbst, der Wärter dann
Sagt gleich für Gold, im Hause da sei Niemand.
Für jeden Bankrottierer wird er Bürge,
Und wenn der Richter nach gefälltem Spruch
815 Die Bürgschaft nehmen heißt, ist Niemand da.
Wer kann im Bürgerhaus so künstlich lügen,
Als wer von Niemand unterrichtet ist!
Die Diener, die des Herren Freund' vergessen,
Wenn man sie fragt, wer mit ihm sprechen wollte,
820 Indeß er nicht daheim war, sagen: Niemand.
Niemand zerbricht mehr Gläser in der Wirthschaft,
Als sein Vermögen je bezahlen kann.
Wollt Ihr befrein die Stadt von diesem Flecken,
Müßt ihr den Niemand ins Gefängniß stecken.
825 *Constabler.* Legt Hand an ihn!
Niemand. An Niemand? Wie? Gleich gebt mir meinen Degen!
Ihr Freunde, die ihr meine Unschuld kennt,
Zieht mir zu Liebe, stehet Niemand bei!
Wie? Niemand? Und so bleibt denn Niemand stehen?
830 *Narr.* Ja, Herr, ich, Niemands Diener.
Niemand. So halte muthig stand und fürchte nichts!
Niemand, dein Herr, kann nicht verwundet werden.
Niemand ist keine Memme, Niemand ficht
Mit aller Welt.
Jemand. Nur auf sie los!

(Gefecht zwischen Niemand und Jemand. Niemand entflieht.)

835 Ei seht, er ist entwischt.
Constabler. Mylord, er hat sich aus dem Staube gemacht.
Jemand. So soll es sein! Ihr habt ihn nun gesehn.

Gleich schildert ihn nun, wie er leibt und lebt,
An jeder Bude hängt sein Bildniß auf
Und proklamiert, daß, wer ihn nimmt gefangen,
Von Jemand hundert Pfund erhalten soll!
So mach ich Stadt und Gegend von ihm frei
Und treibe besser meine Schurkerei.

(Alle ab. Niemand kommt zurück.)

Niemand. Nun, sind sie fort? So lebe wohl, o Stadt!
Da ich so großes Unrecht hab' erlitten
In deinen Mauern für mein gutes Thun,
So will Niemand Barmherzigkeit mehr üben,
Will Niemand auch den Armen nicht mehr helfen.
Ehrt Jemand, Euern Herrn und Euern Meister!
Denn Jemand ist es, der Euch alle kränkt.
Nach Hofe will ich, um die Luft zu wechseln,
Ob dort ich sichrer sei vor Schmach und Hohn.
Soll neues Unheil dort sich mir erheben,
Spricht man, ich wollte aller Orten leben.

(Ab.)

3. Akt, 1. Scene.

(Archigallo tritt auf.)

Archigallo. Ein König war ich einst, jetzt bin ich Sklave.
Wie glücklich wär' ich in dem niedern Stande,
Wenn niemals ich das Königthum genossen!
Doch die Erinn'rung, daß ich König war,
Macht mir jetzt das Gefühl der Armuth bitter.
Ich höre Hornmusik. Hier will ich weilen,
Versteckt sein, bis sie mir vorübereilen.

(Es treten auf Morgan und Malgo.)

Morgan. Der Hirsch ist aufgejagt. Zu Pferd, Mylord,
Damit wir ihn erjagen mögen!

Malgo. Sehr gern. Der König jagt, die Sonne sinkt,
Und wir sind beutelos. Zu Pferde, fort!

(Beide ab. Es tritt auf Elydure.)

Elydure. Gut, jagt ihn auf, verfolgt ihn mit den Hunden
Daß er uns nicht entgeht! Wer ist der Mensch?

Archigallo. Ein Mann.

Elydure. Und ein Verbannter, denk' ich,
Mein Bruder Archigallo. Ist's nicht so?

Archigallo. So ist's. Ich bin dein Bruder, Elydure.
Was du jetzt hast, ist mein: die Kron' ist mein,
Dein Königthum ist mein; dies Jagdvergnügen
Hast du dir angemaßt, ehrgeiz'ger Bruder.
Ich war ein König.

Elydure. Und ich ein Unglücksel'ger. Archigallo,
Dich so zu sehen, der ein König war,
875 In dieser Tracht, macht meine Thränen fließen.
Willst wieder König sein, sind sie's zufrieden,
So geb' ich dir mein Königthum zurück.
Nur bleibe mir mein väterliches Erbe
880 Als jüngrer Bruder. Schwören will ich gern
Und geb' die Krone dir als meinem Herrn.

Archigallo. So gieb sie mir, die mir entrissen ist,
Und heuchle Mitleid nicht mit kleiner List!
Sieh diese Lumpen! Ziemen sie mir wohl?
885 O Bruder, gönne mir des Mitleids Blick
Und wandl' als treuer Freund mein Mißgeschick!

Elydure. Ach, machte Mitleid alles wieder gut,
Statt Wasser würd' ich weinen heißes Blut
Aus Lieb' und Mitleid. Sprich, mein theurer Bruder,
890 Entsagte ich dem Thron, die zorn'gen Pairs
Sie würden nie gestatten, daß dein Haupt
Die Krone ziert. Da ist der alte Cornwell,
Der kühne Martianus, Morgan, Malgo,
Den Ihr die schöne Insel habt genommen:
895 Sie knieen nie vor dir. Was soll ich sagen?
Dein harter Sinn hat alle Schuld getragen.

Archigallo. Soll ich denn sterben? O willkommner Tod,
Erwünschter als erleben Schmach und Noth!

(Es treten auf Cornwell, Martianus, Morgan und Malgo.)

Cornwell. Da ist der König. — Ihr versäumtet, Herr,
900 Des tücht'gen Hirsches Fall. Er hat verendet.
Wer ist der Mensch?

Elydure. Kennst du ihn nicht, Cornwell?

Cornwell. Ich kenn' ihn nicht, mein Lehnsherr.

Archigallo. Ich bin dein König.

Elydure. Ei, Freund, 's ist Archigallo.

Cornwell. Du bist mein König nicht, Verräther bist du,
905 Dem Tod verfallen, weil du hier geblieben.
Bist du verbannt nicht?

Elydure. Sanfter mußt du sprechen,
O edler Cornwell, soll mein Herz nicht brechen.
Lord Martianus, Morgan und ihr anderen,
Ich bin des Regimentes wahrlich müde
910 Und geb' es meinem Bruder gern zurück.

Martianus. Eu'r Bruder war Tyrann. Das Mitleid schweige,
Weil ich mein Knie nie vor der Bosheit beuge.

Elydure. Doch auf sein Elend schaut, und diese Thränen
Verkünden Reu'. Wähnt nicht, geehrte Lords,
915 Daß die Gefahr, die meiner Krone droht,
Mich also willig macht, ihr zu entsagen!

Ich weiß, ich bin geliebt. Gerechtigkeit
Heißt mich entsagen; denn es ist sein Recht
Und mein Besitz allein Ursupation.

920 *Cornwell.* Elydure,
Wenn Ihr des Regimentes müde seid,
So setzen wir auf fremdes Haupt die Krone,
Nur Archigallos nicht. Hört denn, ihr Lords!
Soll der Herr werden, den wir abgesetzt,
Verlören wir das Haupt. Meins geb' ich hin,
925 Eh dieses arme Land die Kränkung dulde,
Daß es geplagt von dem Tyrannen sei.

Morgan. Wahrt Eure Krone, Herr! Glücklich ist England
Unter der Herrschaft seines Elydure.

Archigallo. Nun, dies geschehe.
930 Der Tod beschließt ja jedes Leid und Wehe.
Der Arme, den die Folterbank zerreißt,
Er fühlt nicht größre Qual als jetzt mein Herz,
Wenn ich mich meiner Grausamkeit erinnre
Und meines Bruders Antlitz mir erscheint.
935 Das Mitleid, das er meinem Elend zeigt,
Und eure Lieb' und ihm bewies'ne Treue
Hat meinen Sinn so gänzlich umgewandelt,
Daß ich es laut gesteh' und offen sage:
Ich hab verdient, des Throns entsetzt zu werden.

940 *Elydure.* Ach guter Fürst und Ihr, geehrte Lords,
Seid nicht hartherzig, habt Mitleid mit ihm!
Ich weiß, daß diese Worte seiner Buße
Nur echte Reue sind, und ich verbürge
Mein Leben, daß er gut regieren wird.
945 Sprecht, guter Cornwell, lieber Martianus,
Soll Archigallo wieder König sein?

Archigallo. Ich sehne mich, beim Himmel, nicht danach.

Elydure. Ihr seht, Mylords,
Er ist nicht stolz. Wie du mich liebst, mein Cornwell,
Und unsern Vater liebtest, laß dem Sohn
950 Sein Recht, gieb ihm das Regiment zurück,
Das du ihm nahmst!

Cornwell. Was sag' ich doch? Ich muß in Wahrheit weinen.
Darum sprecht Ihr!

Elydure. Lord Martianus, sprecht!

Martianus. Was sagen diese Lords, die er beleidigt?

955 *Elydure.* Morgan und Malgo, alles, was ich habe,
Soll Euch verpfändet sein, daß Archigallo
Euch niemals unterdrückt, noch Unrecht thut
Dem Niedrigsten von seinen Unterthanen.

Morgan. Dann fügen wir uns seiner Herrschaft.

Varianten: V. 920 Wenn, Elydure, Ihr B.

	Elydure.	Sagt Malgo ebendies?
	Malgo.	Ich thu's, Mylord.
960	*Elydure.*	Was sagt Martianus?
	Martianus.	Traun, eben das, was Mylord Cornwell.
	Cornwell.	Ich sag', es schmerzt mich, daß er so schlecht war.
		Jetzt freu ich mich der Aendrung. Seine Bosheit
		Bestraften wir; drum lohnen wir mit Recht
965		Das Gute. Darum Ihr, Mylords, brecht auf
		Nach York zu seiner Krönung!
	Elydure.	Mich und die Stunde muß ich glücklich preisen,
		Wo ich des Reiches Last darf von mir weisen.
	Archigallo.	Und glücklich Archigallo, der ergeben
970		Dem Laster war, jetzt führt ein neues Leben.
		Ihr, Lords und Freunde, saht mich gottlos schalten,
		Und jetzt seht ihr mein tugendhaftes Walten.
		Komm, lieber Bruder! Sanft ist deine Weise
		Wie milde Frau'n; beginnen wir die Reise.

(Alle ab.)

3. Akt, 2. Scene.

(Es treten auf die Königin mit einer Spindel, Lady Elydure und Sykophant.)

975	*Lady.*	Habt Ihr nun Euer Werk gethan? Ihr seht,
		Wie schwer sich trotzen läßt der Majestät.
		Wir sollten Euch den Handschuh reichen, Schwester
		War'n wir nicht werth zu heißen. So, Ihr Püppchen,
		Lehr' ich Euch Arbeit, und Ihr sollt mir danken.
980		Denn es wird künftig Euch zu gute kommen.
	Königin.	Du überstolz, hohnsprechend, freches Weib,
		Königin nenn' ich dich nicht; denn Schmach erzeigst du
		Des Bruders Weib, der königlich Vermählten.
		Trotz deiner Tyrannei hör' meinen Eid:
985		Statt leben so bin ich zum Tod bereit.
	Sykophant.	Ihr seid nicht klug, in solcher niedern Lage
		Mit Ihrer Majestät so keck zu streiten.
		Bedenkt, daß Ihr jetzt Unterthanin seid,
		Und lasset Ehrfurcht Eure Zunge fesseln!
990		Schämt Euch! Ich muß Euch schelten, weil ich sehe,
		Ihr seid so keck in Eurer Kön'gin Nähe.
	Königin.	Vormals hast du, o Hund, mir so geheuchelt,
		Wie du dich mühest, jener nun zu schmeicheln.
		O Gott, wie kann, der edlem Stamm entsprossen,
995		So schmachvoll schänden seines Bluts Genossen!
	Lady.	Mylord, spricht sie noch mehr so stolze Worte,
		Geb ich Euch Freiheit, sie zu züchtigen.

Varianten: V. 965 Drum A B. — 971 gottlos 7 unrecht A B_1. — 983 Weib, der jetzt ein Scepter führt A_2 B_1. — 985 Statt so zu leben, bin ich todbereit A_2 B_1.

Die ich als Sklavin und Gefangne nähre,
Soll mir den Mann nicht schelten, den ich ehre.

(Es treten auf Morgan und Malgo.)

1000 *Morgan.* Der Königin Heil und alles Glück!
Geändert hat sich Euer Mißgeschick,
Noch einmal seid Ihr Königin.

Königin. Ach wiederhol's! Ich preise mein Geschick,
Kehrt' ich noch einmal auf den Thron zurück.

1005 *Malgo.* Lang lebe unsre Kön'gin! Elydure
Hat den verbannten Herrn zurückgerufen
Und ihn aufs neu auf Englands Thron gesetzt.

Lady. Mein Haar könnt' ich ausraufen. Elydure,
So niedrig handeln, mich zur Sklavin machen!

1010 *Königin.* Nun, Schatz, erwidr' ich Euch mit meinem Hohne.
Tief bücken sollt Ihr Euch der Kaiserkrone.
Doch sagt mir, Morgan, welcher Zufall war's,
Daß Ihr mit Archigall zusammentraft?

Morgan. Wir jagten grad im Walde einen Hirsch,
1015 Da stieß der mildgeherzte Elydure
Auf seinen armen Bruder. Seine Rede
So dringend hat bei allen Pairs bewirkt, —
Erst wurd' es streng verweigert — daß zuletzt
Sie Eurem Gatten ihren Lehnseid schwuren,
1020 Den wir als unsern König jetzt erkennen
Und Euch als unsre hohe Königin.

Lady. Du Eule, Rabe, unglückschrei'nder Mund,
Nimm das für deine Neuigkeit!

Königin. Mein guter Lord, o haltet sie zurück!

Sykophant. Schämt Euch! Bei Gott, Madam, Ihr seid zu tadeln,
1025 Daß Ihr in Gegenwart der Königin
So roh Euch zeigt. Es würd' Euch besser stehn
Mehr Ehrfurcht hegen Ihrer Majestät.

Lady. War ich nicht, Scheusal, deine Königin?

Sykophant. O ja, als Euer Gatte König war.
1030 Doch läuft der Strom und auch der Staat jetzt anders,
Zu Archigallo hin. Ich bin zu loben:
Des Klugen Liebe sieht allein nach oben.

(Es treten auf Archigallo gekrönt, Elydure, Peridure, Vigenius, Cornwell, Martianus und andere.)

Königin. Willkommen aus Verbannung, liebster Gatte!
Du König! Das entzückt mich bis zum Himmel.

1035 *Archigallo.* Dem Himmel und dem milden Elydure
Sind wir dafür zu großem Dank verpflichtet.
Nächstdem den ehrenwerthen Lords.

Cornwell. Erhabne Königin,
Noch einmal bringen wir die Huld'gung dar

Varianten: V. 1038 die ⁊ unsre A B_1.

Gebognen Knies und küssen Eure Hand.
1040 *Martianus.* So auch Martianus.
Peridure. Auch ich.
Vigenius. Auch ich.
Königin. Geliebte Brüder! Wie der Name höher
Als Lord steht, um so höher auch mein Dank.
Euch beiden Dank, zugleich Euch allen!
Archigallo. Nun kommt mit mir!

(Alle außer der Lady und Sykophant ab.)

1045 *Sykophant.* Daß Ihr Euch grämt, Madame, zeigt keine Weisheit.
Der Himmel wollt's, der Staat genehmigt' es.
Gewiß wird Euch die Kön'gin gut behandeln.
Lady. Gut, sagst du? Nein, sie wird dreifach vergelten
Die Kränkung, die ich ihr erwiesen habe.
1050 Ich soll die Kleider waschen und sie stärken,
Des Feuers warten! Soll ich das ertragen,
Was keine Fürstin? Habt Ihr wohl bemerkt,
Mit welchem Blick ich meinen Gatten traf?
Sykophant. Eu'r Blick hat Eures Herzens Glut gemeldet,
1055 Er strahlte reines Feuer.
Lady. Hätt' er die Augen ihm doch ausgebrannt,
Der meinen Glanz und Majestät verdunkelt!

(Es treten auf die Königin, Morgan und Malgo.)

Königin. Bringt her das stolze Weib des Elydure!
Sykophant. Gleich soll's gescheh'n.
Königin. Mein Schuhband löste sich. Bück dich, mein Schätzchen!
1060 *Lady.* Vor'm Tode eh'r, mondgleiche Königin.
Im neuen Wandel also frech? Die da,
Laß sie sich bücken, kriechen, mich vergessen,
Daß Ihr zu herrschen hier Euch habt vermessen.
Königin. Bringt Arbeit her! Und das befehl' ich dir,
1065 In einer Stund ist das gesponnen hier.
Lady. Ein Rocken, eine Spindel, seht doch, ei!
So sei es denn. Diana, steh mir bei!
Morgan. Der Königswürde halb, die Ihr erlangt,
Hoch haltet sie als Elydures Gemahlin!

(Es tritt Cornwell auf.)

1070 *Cornwell.* Wo ist die Königin?
Königin. Was Neues, Freund? Was seid Ihr so betrübt?
Cornwell. Ganz plötzlich fiel in Krankheit Euer Gatte.
Königin. Wie, krank?
Lady. Nun, wenn's dein Wille ist, du güt'ger Himmel,
1075 Nimm ihn von hinnen!
Königin. Hör' ihr Gebet nicht, Gott! Ich fleh dich an.

Varianten: V. 1047 Königin $A_2 B_1$.

(Es tritt Martianus auf.)

Martianus. Fürstin, Seine Majestät —
Königin. Lebend oder todt?
Martianus. Todt, Fürstin.
Königin. O mein Herz!
Cornwell. Zur Fürstin schaut! Sie stirbt uns auch vielleicht.
1080 Sie athmet wieder. Wo sind ihre Frauen!
Seid hilfreich ihr, zukünft'ge Königin,
Sie aufzuschnüren!
Lady. Eher sterbe sie.
Königin. Nein, wer mich liebt, der sei mir hilfreich nicht,
1085 Mein Leben zu erhalten. Lieber sterben
Als Thron verlieren und an sie vererben.
Lady. Nun nehmt die Spindel wieder! Unser Zorn,
Aus Mitleid sei er jetzt gesänftiget
Und ihm zu Liebe, der jetzt wird begraben,
1090 Als Euer Gatte. Führt sie, Lords, hinweg!
Bis dahin hemmen wir gerechten Zorn.
Sykophant. Geruhen Allerhöchst Eur' Majestät
Ueber mich und meine Dienste zu befehlen!
Lady. Befehlen wir, was du von selber thust,
1095 Da immer du im Glanz des Stärk'ren ruhst.

(Alle ab.)

(Es treten auf Elydure gekrönt, und alle Lords und Ladys in seinem Gefolge.)

Elydure. Noch einmal schmückt mein königliches Haupt
Britanniens goldne Krone. Daß ich mich
Nach diesem Glanz nicht sehnte, weiß der Himmel.
Weil nach des Volkes Willen Ihr beschlossen,
1100 Daß Elydure dies große Mühsal trage,
Zu sorgen für des Vaterlandes Wohl,
So will ich mich damit belasten.
Der Bruder todt; so gilt es kein Verweilen.
Auf, vorwärts! Laßt nach Trognovant uns eilen!

(Alle ab.)

3. Act, 3. Scene.

(Es treten auf zwei Pförtner.)

1105 *1. Pförtner.* Komm, Bruder Pförtner, da der Hof nun hier ist,
So strömt uns zu ein reichlicher Gewinn.
Laß uns die Zeit benutzen! Während Lärm
Am Hofe herrscht, vergrößern wir geschäftig
Den Reichthum, den uns unsre Stellung schafft.
1110 *2. Pförtner.* Von Tausenden, die nun eintreten wollen,
Ziehn wir von Amtes wegen unsre Zinsen,
Und niemand darf eintreten ungeschatzt.

(Es tritt Niemand auf.)

Niemand. Mein Nam' ist Niemand.

1. Pförtner. Ihr seid willkommen, Herr. Eh' Ihr zu Hof geht, kostet in
115 des Pförtners Loge das Königsbier! Hier ist eine Kanne Bier für
Herrn Niemand.

Niemand. Ich dank Euch, Herr.

2. Pförtner. Herr Niemand, nehmt! Und nun von ganzem Herzen
Gesundheit und willkommen hier zur Stelle!

120 *Niemand.* Ich dank Euch. Wär Eur Bier auch Themsenwasser,
Es würde Niemand Euch Bescheid thun, Herr.

1. Pförtner. Ihr seid hier fremd.
Und seid Ihr lange in der Stadt gewesen?

Niemand. Ja, Herr, zu lange. Wie man mich behandelt,
125 War nicht erfreulich. Denn man sucht mein Leben.
Ich bin ein stiller, guter, offner Mann,
Der keinem Unrecht thut; doch was nur Schlechtes
In London hier geschieht, hab ich gethan.
Sei's Lügen, Diebstahl, irgend etwas Böses,
30 So schrein sie dreist: 'Das hat Niemand gethan!'
Und so, verfolgt von allen, komm' ich her,
Zu sehn, ob Sicherheit ein schlichter Mann
Am Hofe findet.

2. Pförtner. Seid willkommen hier!
5 Ihr seht so müde aus, als fehlt' Euch Schlaf.

Niemand. O tadelt mich nicht drum!
Ich floh verfolgt, so kam ich denn durch Pauls;
Da kniete Niemand um zu beten nieder
Und war in Andacht. Dann kam ich durch Fleetstreet;
Da fochten vor 'ner Schenke Thür zwei Raufer.
Man führte sie zur Haft und fragte sie,
Wer ausgeschlagen. Niemand, sagten sie.
Mir ward die Schuld gegeben, und ich floh
Zur Themse hin, und einen Fährmann bat ich,
Daß er nach Charing Croß mich übersetze.
Er fordert Fährgeld, und ich sagte ihm,
Ich hätte nichts. 'Wie heißt Ihr?' fragte er.
Ich sagte: 'Niemand'. Da hieß er mich willkomm'
Und sagte, für nichts führ' er Niemand über.
Von dannen ging ich weiter,
Um in Westminster das Gericht zu sehn.
Ich traf 'nen Freund; der fragte mich sogleich,
Ob ein Gesuch ich hätt'. Ich sagte ja,
Es fehlte mir an Geld. Da sagte er:
5 'Was Euch betrifft, da Euer Name Niemand,
Will Eure Sach ich führen. Niemand soll,
Versichr' ich Euch, den Rechtstreit jetzt gewinnen.'

Varianten: V. 1130 schreien AB_1. — 1157 jetzt 𝔧 je A_2B_1.

Ich dankte Ihm und kam so an den Hof,
Wo Eure Freundlichkeit mich sehr verpflichtet.
1160 *1. Pförtner.* Herr Niemand, sehr willkommen seid Ihr hier.
Du, guter Bursche, führe ihn zur Halle!
Wollt Ihr eintreten, Euch dem Hofe nähern?
Niemand. Ich dank Euch, Herr.

(Niemand und die Pförtner ab.)

3. Akt, 4. Scene.

(Es treten auf Jemand und ein Raufbold.)

Jemand. O welche Mühe, Niemand aufzufinden!
1165 Nachspürt' ich, doch er war am Hofe schon,
Ihr habt geschworen, Niemand zu bekämpfen.
So wartet hier und wacht am Thor des Hofes,
Und trefft Ihr ihn, so fordert ihn heraus,
Indeß ich überall ihm Fallen stelle!
1170 Er kann nicht Euch, er kann nicht mir entrinnen,
Und endlich muß die List den Sieg gewinnen.

(Ab.)

Raufbold. Ich wünschte, Niemand wäre schon gekommen.
Ich muß gesteh'n, viel Muth besitz' ich nicht;
Doch nicht zu kühn kann ich für Niemand sein.
1175 Was kann an Niemand Großes sein? Man nennt
Ihn so, weil er allein nur Geist ist.
Ist er nun gänzlich Geist, hat keinen Leib,
Wie kann ein Geist mir wehthun? Nein, er stirbt.
Ihn tödten mir den höchsten Ruhm erwirbt.

(Es tritt Niemand auf und spricht zum Pförtner zurück.)

1180 *Niemand.* Mit deiner Erlaubniß, lieber Freund; nimm dies zum Abschie
Raufbold. Steht!
Niemand. Nur dies eine Wort? Zu einem Handel gehören zwei, wenn Euch beliebt. Warum soll ich stehen?
1185 *Raufbold.* Zum Zweikampf fordre ich dich.
Niemand. Ich kann es annehmen oder nicht.
Raufbold. Ich will dich genau abkonterfeien lassen, wenn du mir nic antwortest.
Niemand. Wofür wollt Ihr mich denn so allgemein bekannt machen?
1190 *Raufbold.* Für deine Feigheit.
Niemand. Ich dächte, Ihr würdet ein bessres Gemälde einer Memn abgeben als ich, Herr. Doch ich bitte Euch, was wollt Ihr vo mir?
Raufbold. Ihr habt Jemand beleidigt.
Niemand. Bessere als ich haben jemand zu ihrer Zeit beleidigt.
1195 *Raufbold.* Und deshalb will ich mit dir fechten.
Niemand. Ach Herr, beim Fechten bin ich Niemand, um so mehr sa

ich Euch: Niemand kann nicht fortlaufen, ich komme nicht von der Stelle.

Raufbold. Bereite dich! Ich will deine Person auf diesen Degen spießen.

1200 *Niemand.* Wahrhaftig, das könnt Ihr nicht; denn ich bin ja keine Person.

Raufbold. Deine Eingeweide denn. Auf deinen Bauch los!

Niemand. Ihr müßt entweder den treffen oder nichts.

1205 *Raufbold.* Ich will dich tödten und viertheilen.

Niemand. Ihr werdet meine Glieder schwerlich finden, denk' ich, um mich zu viertheilen. Ich bin gut genährt; kommt nur heran, Herr!

(Gefecht. Niemand fällt nieder.)

Raufbold. Nun bist du meiner Gnade überlassen.

Niemand. Was hilft's Euch, daß Niemand Eurer Gnade überlassen ist?

1210 *Raufbold.* Ich tödte dich jetzt.

Niemand. Ich dächte, Ihr könntet mich leichter umbringen, als irgend wen. Doch laßt mich wieder aufstehn!

Raufbold. Nein, niemand soll aufstehn.

Niemand. Nun, dann laßt mich! Ich bin ja Niemand.

(Der Narr kommt.)

1215 *Narr.* Was giebt's? O Schicksal, Himmel, ist's mein Herr nicht?
Was thu' ich? Nun, sei brav, befrei' den Herrn!
Du Heide, fort, du Mops, wer du auch seist!
Stirb, wenn du nicht sofort den Herrn befreist!

Raufbold. Leichtfertig dreht ihr Rad Fortuna um.
1220 Man wehrt sich. Beiden biet' ich Trotz. Halt, Mensch!
Nicht Herkules ficht gegen zwei. Pardon!

Narr. So recht. Knie nieder, küsse mich da hinten!

1225 *Raufbold.* O, das ist niederträchtig, niederträchtig.

Narr. Sapperment, ich will deine Lippen an den Boden nageln, wirst du nicht küssen . . .

Raufbold. Es ist gescheh'n.

Niemand. Ich dank' dir, ehrenwerther Diener.

Narr. Sapperment, wenn ich sage: Ich thu's, so thu ich's auch.

1230 *Niemand.* Und dafür will ich an den Hof dich führen.
Dort wirst du sehn, wie Niemand, dein Gebieter,
Noch Freunde hat, die ihn willkommen heißen.
So lebewohl!

Narr. Lebt wohl, Herr Raufbold, lebt wohl, lebt wohl!

(Beide ab.)

Raufbold. Ich folg' ihm nach, und treff' ich Jemand an,
1235 Will ich so künstlich mit dem Herren sprechen,
Er soll an Niemand meine Kränkung rächen.

(Ab.)

Varianten: V. 1224 da *j* von A B_1. — 1226 an *j* in A B_1. — 1228 danke B.

4. Akt, 1. Scene.

(Es treten auf Vigenius, Peridure und die Königin.)

Königin. Ihr, Brüder, habt die schönsten Hoffnungen,
Und Eure Namen, folgt Ihr meinem Rath,
Reih'n würdig sich den brit'schen Kön'gen an.
1240 O, übernehmt nunmehr das wicht'ge Amt,
Da Ihr von Elydure seid freigelassen!
Vigenius. O theure Frau, wie sind wir Euch verbunden
Weit mehr noch, als es sonst Geschwister sind,
Da Euer königlicher Sinn uns hebt
1245 Zur höchsten Würd' und Majestät des Staats!
Ich wär' nicht werth, als Prinz geboren sein,
Nicht werth, daß ich mich Euren Schwager nennte,
Stimmt' ich nicht ein in solchen hohen Plan.
Peridure. Stimm ein, mein Bruder! Wagen wir's in Eile!
1250 Entflammt ist mein Gehirn von hohen Bildern,
Der Erst' im Staat zu sein, das Scepter führen.
Die Stirn entbrennt nach einer Königskrone,
Die Hand, des Reiches Apfel zu umfassen,
Das Schwert zu halten und geehrt zu sein.
1255 Ja, stolzes Feuer habt Ihr mir entzündet,
Gedanken der Regierung fest begründet.
Vigenius. Wie sollen Eure Liebe wir belohnen,
Besteigen wir den Thron des Elydure?
Königin. Verlangen will ich dieses nur, daß mein
Die stolze Kön'gin soll als Sklavin sein,
1260 Daß sie, die jetzt als Herrin gilt im Lande,
Von neuem fühle unsrer Herrschaft Bande.
Peridure. Die Königin wird Euch, entsetzt der König
Und sie von aller Herrlichkeit entkleidet.
Königin. Soll ich die Glückesstunde dann erleben,
1265 Daß meiner Zucht die Freche wird gegeben?
Vigenius. Sie wird verdammt in Eure Willkür sein.
Wir sind zu schnellem Handeln nun gerüstet,
Zu jedem Plan, der unsrer Hoheit dient,
Um zu besteigen Englands Thron.

(Es treten auf Morgan und Malgo.)

1270 *Peridure.* Dort kommen die Lords, Genossen unsres Bundes
Wie steht's mit unsrer Hoffnung? Sprecht, ihr Pairs!
Ist frei der Weg zum Throne, oder sind
Wir noch die Unterthanen Elydure's?
Morgan. Des Königs tapfre Brüder leben lange,
1275 In Wechselliebe Englands Krone tragend!

Varianten: V. 1269 Um J Und A B_1.

Zweitausend Krieger brachte ich von Wales,
Um unserm Fürsten Peridure zu dienen.

Malgo. So viele meiner kühnen Söldner ich
Vom Süden her, Vigenius zu huld'gen.

1280 *Vigenius.* Ja, nennt mich König nur! Der Klang
Tönt schöner mir als süßer Sphärensang.

Malgo. Vigenius lebe!

Vigenius. Wo ist unsre Krone,
Die jedes Knie beugt, schaun wir ernst vom Throne?

1285 *Malgo.* Entsetzt soll König Elydure nun sein.

Peridure. Sprich, Morgan, so; und England's Kron' ist mein.

Morgan. Es lebe Peridure!

Peridure. Und sitz' in Pracht!

Morgan. Und kniend dienen tausend seiner Macht.

1290 *Peridure.* Wir danken's Euch! Ihr führtet uns zum Throne,
Und Ehren, Reichthum werden Euch zum Lohne.

Vigenius. Du bist mein bester Freund. Ich dank' es dir,
Und wie ich steige, steigst du auch mit mir.

Königin. Wann wollt Ihr Euer Wagniß unternehmen?

1295 *Peridure.* Gleich, königliche Schwester,
Eh' noch der König unsern Plan erfährt
Und eh' die Lords, die seine Herrschaft lieben,
Zum Widerstand sich rüsten.

Vigenius. Gut berathen
Und wie ein echter König. Diese Nacht
1300 Erregen wir am Hof hier wilden Aufruhr.
Der König, überrascht, entsagt der Krone,
Der Rath gefangen, daß er nicht entflieht
Und Truppen wirbt, und diese Lords, des Königs
Getreue Diener, die mit strenger Hand
1305 Im Reiche Sünd und Laster strafen wollen,
Die hindern nicht: die für uns, wir erheben;
Die uns entgegen, bleiben nicht am Leben.

Peridure. Ich sehe schon die Majestät erglänzen
Auf deiner hohen Stirn. Ruft ein die Söldner,
1310 Besetzt das Hofthor, alle Straßen schließt,
Jedweden Durchgang, jeden Weg vertheidigt,
Umgürtet dreifach den Palast mit Söldnern!
Und in der stillen Nacht, wenn alle Pairs
Im goldnen Schlaf dann fest versunken sind,
1315 Erhebet plötzlich einen gellenden Lärm,
Um sie aus grausen Träumen aufzuwecken!

Vigenius. Die Kron' ist unser.

Königin. Und die Kön'gin mein.

Varianten: V. 1284 ernst] erst B. — 1308 die] wie A_2. — 1314 Im goldnen Schlafe fest A_2. — 1318 Königin $A\,B_1$.

Peridure. Die Freche soll durch mich gezähmet sein.
1820 Trompeten, tönet furchtbar durch die Nacht!
Vigenius. Die mich zu Kerker oder Thron gebracht.

(Lärm. Sie bewachen das Thor. Aus der einen Thür kommt Cornwell.)

Cornwell. Verrath, Verrath!
Peridure. Mein bist du, wer du sei'st.
Cornwell. Prinz Peridure!
Peridure. Dein König, du Vasall.
1825 *Cornwell.* Wie übel lautet dieser Trauerschall!

(Lärm. Aus einer andern Thür kommt Martianus.)

Martianus. Wer sperrt den Durchgang?
Vigenius. Diese hie.
Martianus. Vigenius!
Vigenius. Dem beugst du dein Knie.
1830 *Martianus.* Mein Knie beugt sich nur Elydure allein.
Vigenius. Mein Reich beginnt, sein's muß zu Ende sein.

(Lärm. Aus einer andern Thür kommt die Lady; sie wird von der Königin angehalten.)

Lady. Wer hemmt verrätherisch hier meinen Weg?
Königin. Das wagen wir, die wir das Reich beherrschen.
Lady. Sind wir nicht Königin?
Königin. Glücklich getroffen.
1835 Jetzt zahl' ich, was ich lange schuldig war.
Lady. Wagst du Verrätherin, die freche Hand
An deine Königin zu legen?
Königin. Bleibe stehn!
Erst Königin, bist du die Sklavin nun,
Lady. Eh' Knechtin sein, möcht' ich im Grabe ruh'n.

(Getümmel. Elydure tritt auf.)

1840 *Elydure.* Was sucht Ihr, Lords? Was will der laute Lärm
In dieser Schweigsamkeit der stillen Nacht?
Peridure. Dich suchen wir.
Vigenius. Und mehr noch, deine Krone.
Elydure. Ihr Königsbrüder, ist sie denn nicht unser?
Uns gaben sie des Königreichs Gesetze,
1845 Der Himmel selbst und die uralte Sitte,
Von allen uns bestätigt.
Vigenius. Durch Macht, Gewalt wir nach der Herrschaft trachten,
Geborne Herrn wir Dienstbarkeit verachten.
Cornwell. Entsage, König, nicht!
Peridure. Wie, Unverschämter?
1850 *Cornwell.* Ich will die Krone dir bewahren.
Peridure. Dies Wort soll, Alter, dir das Leben kosten.

Varianten: V. 1327 hier B.

rnwell. Also Tyrannen lohnen,
Die Edle morden und Verräther schonen.
genius. Willst du dem Thron entsagen?
artianus. Fürst, sag nein!
genius. Wer also räth, ist seines Lebens Feind.
artianus. Verräther hass' ich und bin lieber todt,
Als daß mein König dulde solche Noth.
inigin. Den beiden Prinzen übergieb die Herrschaft,
Und von dem Tode rettet dich Entsagen.
ıdy. Kann ich denn solche Schmach und du ertragen?
Du warst ein König, sollst ein Sklave enden?
Ein niedrig Grab darf deinen Ruhm nicht schänden,
Und wenn gleich tausend Schwerter dich bedroh'n.
Du warst ein König: stirb auf deinem Thron!
önigin. Mag er leben oder sterben, du sollst sicher nicht länger Königin sein, sondern meine Dienerin, meine Küchenmagd.
ady. Wie, Kindchen, deine?
önigin. Nichts weiter mehr! Dein Gatte muß entsagen.
ornwell. Entsagen, und für wen?
eridure. Ich bin der eine.
igenius. Und ich der andre.
Lady. Bist du so feig, daß dir ein jüng'rer Bruder,
Zwei junge Buben deinen Thron entreißen
Und du so plötzlich deinen Glanz verlierst?
Ich sterbe lieber, eh' ich das ertrage.
Peridure. Die Todesstrafe drohet allen,
Die nicht vor uns im Staube niederfallen.
Nicht wahr, mein Bruder König?
Vigenius. Ja, beim Himmel.
75 *Martianus.* Erst tödtet mich!
Cornwell. Nun, so vermehrt die Leichen
Und tödtet mich dazu! Ich sterbe lieber,
Als daß ich dies ertrage.
Lady. Ich bin die dritte.
Königin. Nein, sie tödtet erst!
Peridure. Entfesselt ist jetzt meine Wuth.
Vigenius. Zieh, tapfrer Bruder König!
Elydure. O hör' mich! Halt!
80 *Peridure.* Sei kurz, um Gotteswillen!
Elydure. O Himmel, daß der Mensch nach Sorgen ringt!
Der Herrscherstab ein goldner Köder blinkt;
Doch wer die süße Pille hat verschlungen,
Hat um so mehr mit Unruh, Gram gerungen.
85 Ihr wollt mich Müden meiner Last erleichtern
Und sie auf Eure jungen Schultern nehmen?
Seit lang ist meine Demuth schon ermüdet;

Varianten: V. 1377 tödtet sie zuerst A B_1.

Die Last ablegend bin ich schon befriedet.
So halfen mir die guten Brüder nun,
1390 Von aller Sorg' und Kummer auszuruhn.
Hier nehmt die Krone!

Lady. So dich thöricht schwächen?
Gelingen soll's den Buben und der Frechen?
Bin ich zur Schmach vor allen auserkoren?
Wärst du gestorben, gleich als du geboren,
1395 Wie glücklich ich!

Elydure. Lieb Weib, nach Ruhe trachte!
Denkst, daß ich Thron mehr als dein Leben achte?
Nein, nehmt sie, Lords! Sie war niemals mein Glück.
Gebt mir für sie die Königin zurück!

Königin. Nein, sie gehört mir an.

Elydure. So mag es sein.
1400 Ihr tauscht für Frieden meine Sorgen ein.

Sykophant. Mylords, empfangt die Krone Elydures!
Ihr schönen Blüthen unsers künft'gen Friedens,
Ich bin beglückt, daß ich noch leb' und sehe,
Daß Ihr das Scepter dieses Landes führt.

1405 *Vigenius.* Nun, da der König seines Throns entsetzt,
Wie uns beliebt, wohlan, gieb mir die Krone!

Peridure. Warum die Krone eher dir als mir?

Vigenius. Versuchen wir, wie dieser schöne Kranz
Auf unsrer Königsstirn erglänzen mag!

1410 *Peridure.* Wie? Du gekrönt und ich hier ohne Schmuck?
Wie meinem Haupt die goldne Krone steht,
Versuchen wir, und Pomp und Majestät.

Vigenius. Ich ruhig zusehn ihn den Thron besteigen,
Der nach dem Rechte mir allein zu eigen?

1415 *Peridure.* Allein? Und so wird mir mein Recht genommen?

Vigenius. Wohl, wenn Gewalt und Macht zu Hülfe kommen.
Da sie mir fehlt, laß beide uns regieren
Als Herrn, doch keinen soll die Krone zieren.

Peridure. So sei's. Das Urtheil noch des Königs fehlt.
1420 Wir sprechen es, zwei Könige auserwählt.
Wie? Soll er leben, sterben?

Elydure. Ich weiß nicht, wie zu sterben ich verschuldet.

Lady. Weil du die zwei Empörer leben ließest.

Sykophant. Halt, gnäd'ge Frau! Ich sage Eurem Leid;
1425 Ihr kränkt die Herrn, ermeßt nicht Ort und Zeit.
Geändert hat sich dies, Ihr müßt Euch neigen
Vor beider Reich. Das will ich bald Euch zeigen.

Lady. Nichtswürd'ger Schmeichler, hündischer Schmarotzer!

Vigenius. Soll ich das Urtheil ihm verkündigen?

Varianten: V. 1425 ermeßt] vergeßt B.

Peridure. Mein Bruder, thu's!
1430 *Vigenius.* Wir sichern dein und deines Weibes Leben;
Doch beide lebt getrennt, du in dem Tower,
Ihr seid der Königin Gefangne.
Lady. In ihrer Macht
Fühl' ich zwiefache Sklaverei.
Peridure. Führt sie beide von hinnen!
Elydure. Mein Spruch ist härter als mein klein Vergehen.
1435 *Königin.* Komm, Schätzchen, wollt Ihr gehn?
Lady. Zum Tod, zur Hölle will ich lieber eilen,
Als deine niedre Sklavin hier zu weilen.
Vigenius. Ihr beide seht, Cornwell und Martianus,
Wir sind in dieses Königreichs Besitze:
Ihr habt der Krone Treu und Pflicht geschworen
1440 Und solltet jetzt auch uns dasselbe thun.
Wir wissen wohl, daß ohne Eure Weisheit
Wir nicht regieren können unser Land,
Und deshalb streben wir nach Eurer Liebe.
Peridure. Nicht Ehrgeiz war's noch Liebe zu der Herrschaft,
1445 Der uns an's Ruder dieses Staates führte;
Wir scheuten nur die Schwäche Elydures.
Aus inn'ger Neigung zu dem ganzen Lande
Entsetzten heut' wir ihn von seinem Throne.
Sprecht, können wir auf Eure Dienste rechnen?
Cornwell. Mylords und Könige,
Nutzlos ist wider Euch und Himmel streiten,
1450 Da Ihr uns unbewußt den Herrn entsetzt
Und wir zu schwach sind, aufrecht ihn zu halten.
Eh' daß das ganze Land verschmachten sollte,
Versprech' ich zur Regierung meine Hülfe.
Martianus. Ich bin wie Cornwell stets desselben Sinnes.
1455 *Peridure.* Nun sind wir Könige, haben die Gewalt,
Wenn Euer Heil und Lebehoch erschallt.
Vigenius. Wir sind Euch hold und lassen Euch die Aemter.
Umarmt die Pairs, die uns zum Thron erhoben!
Britannien, juble ob dem Heil und Segen!
1460 Zwei Sonnen strahlen heute dir entgegen.
Cornwell (für sich). Ein böses Zeichen. Wohl seh' ich den Tag,
Wo jäher Fall dem Steigen folgen mag.
Martianus. Mylord, Ihr macht Euch sehr beliebt im Lande,
Wenn Ihr die Fesseln löst der Königin.
1465 Von allen wird die Dame sehr geliebt.
Vigenius. Ihr habt mir gut gerathen. So soll's sein.
Cornwell. Macht Ihr die Fürstin frei, wird sie dann nicht
Das Land empören und das Volk aufreizen,
Um den gefangnen König zu befrei'n?

Varianten: V. 1467 würde sie nicht $A_2 B_1$. — 1469 befreien $A B_1$.

1470 *Peridure.* Cornwell, ein guter Rath. Sie leb' in Haft.
Martianus. Seid freundlich ihr, und Ruhm wird Euch zu Theil.
Cornwell. Ihr sichert Euren Staat, ist sie gefangen.
Vigenius. Ich will, in Freiheit leb' die Königin.
Peridure. Ich will, sie sei bewacht
Von strengen Hütern und in schwerer Haft.
1475 *Martianus.* Soll so Euch Eures Gleichen einer trotzen?
Das halbe Reich und weiter nichts ist sein.
Cornwell. Und Ihr dem unterworfen sein, der minder
Genießt des Landes allgemeiner Achtung?
Vigenius. Es sei die Fürstin frei. Der König will's.
1480 *Peridure.* Bewacht sie härter noch in ihrer Haft!
Vigenius. Man widersprech' uns nicht.
Peridure. Noch uns!
Vigenius. Eh' ich nur halber König bin, gehemmt
In meiner Herrschaft, will ich alles wagen.
Ganz will ich König oder keiner sein.
Peridure. Eh' ich mit meiner halben Königswürde
1485 Ganz ohne Macht bin, will ich alles wagen.
Wie, Frecher, meinen Ehrenplatz genommen?
Cornwell. Beim Himmel, das ist wahr.
Vigenius. Mein durch das Recht. Und Recht auch will ich haben.
Peridure. Vorzug verlangst du, stolzester der Knaben?
1490 *Vigenius.* So laß uns kämpfen! Einer habe alles.
Gleich stiegen wir, gleich sei das Leid des Falles.

(Sie ringen mit einander und werden getrennt.)

Peridure. Die, welche Peridures Anhänger sind, kommen hierher au seine Seite!
Cornwell. Das bin ich.
Morgan. Auch ich.
Vigenius. Meine Anhänger gehen auf diese Seite!
Martianus. Ich.
Malgo. Und ich.
1495 *Vigenius.* Hinaus, um unsre Schwester zu befrei'n!
Peridure. Mit ihr sollst du, hoff' ich, gefangen sein.
Vigenius. Trompeten, Trommeln, tönet Siegeslieder!
Peridure. Als Sklave kehr' ich oder König wieder.

(Alle ab.)

4. Akt, 2. Scene.

(Lärm. Es treten auf Jemand und Sykophant.)

Jemand. Ihr habt geschworen Herr, es zu behandeln
1500 Nach Eurer besten Einsicht.

(Der Narr kommt.)

Sykophant. Ich habe ausbedungen, Theil zu haben
An allem, was durch Würfel Ihr gewinnt,

Durch falsche Karten und Betrug im Spiel,
Die Ihr bei Hofe wollt zur Mode machen.

1505 *Narr.* O prächtig! Jetzt werd' ich eine recht ausgemachte Schurkerei entdecken.

Jemand. Zu gleichen Theilen gehet ihr mit Jemand,
Wenn Ihr wollt helfen zu verhaften Niemand.
Er soll die Schuld an allem tragen
Und jeder Schelmerei, die ich ersann.

1510 *Narr.* O Elend, Verrath wider meinen Herrn! Doch ich hoffe, Jemand soll's schwer büßen.

Sykophant. Gebt mir doch ein paar Würfel!

— — — — — — — —

Sykophant. So wie Ihr mir die Würfel zeigtet, Herr,
1525 Geb' ich die Karten Euch.

— — — — — — — —

Nun, klug gespielt, wird Niemand eingezogen
Und muß die Sünden mit dem Galgen büßen.

Narr. Ja, oder Ihr müßt für ihn hängen.

Sykophant. Kommt! Sollen wir an unser Geschäft?

1540 *Jemand.* Ja, laßt uns gleich dran gehen!

(Beide ab.)

Die Verse 1513—1523 sind in A_1 übersetzt, später aber gestrichen:

Sykophant. Gebt mir doch ein paar Würfel! Was sind das für welche?
Jemand. Die haben hier falsche Augen.
Clown. Wart' nur, ich kratz' dir deine Augen aus.
Jemand. Die sind hier recht leicht.
Clown. Und bringen Euch an den Galgen vielleicht.
Jemand. Die sind hier mit Blei durch und durch gefüllt.
Clown. Ihr werdet auch noch durchgebläut.
Jemand. Die sind von mittlerem Kaliber.
Clown. Hol' doch Euch der Teufel lieber!
Jemand. Die werfen immer das Meiste.
Clown. Im Betrügen seid Ihr der Meister.

Die Verse 1526—1535 stehen gleichfalls nur in A_1.

Ihr mischt sie alle, merkt Euch eine
Und gebt Euch Herzen-Aß als Trumpf sodann,
Und dieser eine Stich bleib' Euch gewiß,
Wenn Ihr das Geben gründlich nur versteht.

Clown. Er wird sich vergeben, und es wird ihm nie vergeben.
Sykophant. Die passen hier für Pharao,
Sind so gelegt, daß Ihr gewinnt.
Clown. Euch wird's Spiel so gelegt werden, daß Ihr verliert.
Sykophant. Die hier sind für Grade oder ungrade, Treiq und Solo.
Clown. Solo wird auch jeder von Euch baumeln.
Sykophant. Wird dies bekannt, Niemand wird
Um alle die Verbrechen aufgehangen.

Narr. O herrlich, welch ein Glück war's, das alles anzuhören! Ach wenn ich nicht meinen Herrn befreit hätte, der Raufbold hätte sich aus Niemand nichts gemacht. Wieder, wenn ich nicht diese Verrätherei gegen seine Person gehört hätte, diese verschmitzten
1545 Buben würden sich noch weniger als nichts aus Niemand machen; sie hätten ihn gewiß gehangen. — Da kommt mein Herr. O lieber Herr, wie geht's Euch?

(Niemand kommt.)

Niemand. O prächtig, herrlich; besser, als ich glaubte.
Mein Wesen, denk ich, hat sie ganz bezaubert.

1550 *Narr.* Das glaube ich nicht. Wäre ich eine Dame, ich würde niemals was von Euch halten. Herr, eine seltne Neuigkeit will ich Euch erzählen: Ihr sollt für einen Betrüger, Gauner, Pasquillanten und wer weiß für was noch verhaftet werden.

Niemand. Ich nicht. Ich bin unschuldig, ich bin kein Betrüger, kein Gauner, ich bin ein rechtlicher, ehrlicher Mann, von Jemand von Ort zu Ort verfolgt.

1555 *Narr.* Sehr wahr; denn es ist der Jemand, der Euch verhaften will. Drum nehmt Euch in acht! Doch, Herr, kriegen sie Euch, keine Furcht! Ich hörte ihre Schurkerei und kann Eure Unschuld bezeugen, das versichre ich Euch.

(Es treten auf Jemand und Häscher.)

Jemand. O, find' ich Euch! Der hier ist's, meine Freunde.
Wir haben Euch gesucht. Ihr wißt, es war die Frage,
1560 Wer falsche Würfel, Karten hierher brachte
Zum Hof, und immer war die Antwort: Niemand.

Narr. Ich fürchte immer, der Jemand wird der Schuft sein.

Jemand. Legt Hand an ihn und führt ihn in's Gefängniß!

Niemand. In's Gefängniß, sagt Ihr? Gut. Und bin ich schuldig,
1565 So nehmt den Burschen als Gehilfen mit!

Jemand. Nahmt Ihr an dem Verrathe theil?

Narr. Wenn ich schuldig bin, muß ich es auf jeden Fall ausbüßen.

Jemand. In's Gefängniß! Sieh, den Vogel hab' ich jetzt,
1570 Dem ich so lang im Lande nachgesetzt.

Narr. Ich bin der Meinung, ich habe einen Vogel, der Euch für alles dies kriegen soll.

Jemand. Fort mit ihnen, sag' ich.

(Alle ab.)

5. Akt, 1. Scene.

(Von verschiedenen Seiten treten auf Peridure, Vigenius, Cornwell, Martianus, Morgan, Malgo mit Trommeln und Fahnen.)

Vigenius. Hochmüth'ger Peridure, willkommen in Rüstung!

1575 *Peridure.* Du grüßest mich, Vigenius, mit dem Titel,
Der dir gehört.

Varianten: V. 1559 Euch lang gesucht A $\dot{B}_1$. — 1564 Und fehlt B.

Vigenius. Bist du hochmüthig nicht?
Peridure. Nur auf dein Todeslager dich zu strecken.
Dort soll mit dir zusammen sterben
Dein Anspruch auf Britanniens Krone.
Vigenius. Ja, dessen Tod ist herrlich,
1580 Der ehrenvoll im Krieg vom Leben scheidet,
Viel schöner noch als auf dem Flaumenbette.
Martianus. Des Kriegers Ernte ist das Schlachtgewühl.
Peridure. Tod dem Beschimpfer ist der Ernte Ziel.
Vigenius. Und den Empörern!
1585 *Peridure.* So mußt du dich nennen,
Der den rechtmäß'gen Herrn nicht willst erkennen.
Vigenius. Macht nicht der Trotz erröthen deine Wange?
Peridure. Erröthe du bei deinem Untergange!
Wer sprach, du wolltest dich gehorsam zeigen?
1590 *Sykophant.* Ich.
Vigenius. Du vergissest, (Narr, du mußt jetzt schweigen)
Daß kaum noch eine Stunde ist verflossen,
Seit du mich anerkanntest als Genossen.
Sykophant. Gewiß, mein Herr.
Peridure. Ja wohl, in Kriegesthaten.
1595 *Vigenius.* Sollt reiche Hoffnung niedrig ich verrathen?
Sykophant. Aus eignem Antrieb wollt' ich Euch versöhnen.
Peridure. Stets Sykophant?
Vigenius. Und immer jedem schmeicheln?
Peridure. Gewinnen wollt' er uns durch sanftes Streicheln.
Vigenius. Daß dem er diene, der als Sieger lebt.
1600 *Peridure.* Nach unser beider Gunst hat er gestrebt.
Vigenius. Doch jetzo fort von diesem Kampfgefild!
Peridure. In Zukunft trage nie des Kriegers Schild,
Niemals des Kriegers Schwert, auch Waffen nicht,
Nur, was du hast, ein doppelt Angesicht!
1605 *Sykophant.* Ich flehe dich an, Jupiter. Hör' mein Gebet und laß sie beide im Kampfe sich töten!

(Ab.)

Peridure. Ist noch ein andrer seines Sinnes hier,
Entfern' er sich. Erlaubniß geben wir.
Cornwell. Cornwell haßt Schmeichelei.
1610 *Martianus.* Martianus auch.
Malgo. Zu jeder That ist Malgo kühn entschlossen.
Morgan. Und Morgan auch, er will nicht länger zögern.
Vigenius. Wo solcher Muth ausströmet zum Gefecht,
Erringt, wer siegt, den Thron mit vollem Recht.
1615 *Peridure.* So werde ich!
Vigenius. So ich!
Peridure. Der Sieg wird jetzt in Strömen Bluts geschrieben.
Vigenius. Das Feld sei Blut, eh' ich zurückgetrieben.

Peridure. Die Luft erglüh von unsres Blutes Dampf.
Vigenius. Kommt, Freunde, helft!
Peridure. Sieg oder Tod im Kampf.

(Getümmel. Peridure und Vigenius fechten und tödten sich gegenseitig. Es treten auf Cornwell, Martianus, Morgan und Malgo.)

1620 *Martianus.* Auf diesem Weg sah ich Vigenius.
Cornwell. Auf diesem Pfad ich Peridure.
Morgan. Furchtbarer Anblick! Todt liegt hier mein Fürst.
Malgo. Mein theurer Herr auch todt.
Martianus. Im Ehrgeiz wie im Tode treue Brüder.
1625 *Cornwell.* Noch sind wir Feinde. Kämpfen wir denn weiter
Nach dem Verlust hier einer mit dem andern?
Martianus. Schon allzuviel des Blutes ist vergossen.
Nun also, da die Zwietracht zwischen beiden
Ist ausgesöhnt durch ihren Untergang,
1630 So laßt uns sein das, was wir früher waren!
Und Hand in Hand, gleich ehrenwerthen Freunden,
Bestatten wir sie ihrem Range nach,
Und, selten Glück! noch einmal Elydure,
Der in dem Kerker führt ein traurig Leben,
1635 Erbieten wir demüthig Englands Krone.
Das wundersamste Schicksal dieser Erden,
Zum drittenmal als Fürst gekrönt zu werden!

(Alle ab.)

5. Akt, 2. Scene.

(Es treten auf die Königin und Sykophant.)

Sykophant. Fürstin!
Königin. Ihr seid willkommen. Neue Schmeichelein?
1640 So glatt und zärtlich seht Ihr heute aus.
Sykophant. Wo ist die Lady Elydure, ich bitt' Euch?
Königin. Bei meinen andern Mädchen bei der Arbeit.
Sykophant. Schön. Doch mit Eurer gütigen Erlaubniß
Wünsch' ich's ihr besser.
Königin. Liebst du sie etwa?
1645 Kannst du zu der Verworfnen Neigung hegen?
Dann seh ich, all dein Schmeicheln ist nur Thorheit.
Willst ehrlich sein, daß du die Arme liebst?
Sykophant. Ich weiß es nicht, was Eure Hoheit hört
Aus meiner irren Red. Ich lieb' Euch sehr,
1650 Und sollte ändern sich die Zeit, wie es gewiß
Unmöglich ist, würd' ich Euch dennoch folgen
In allem Unglück mit ergebnem Herzen.
Königin. Ich kenn dich zu gut, um dir zu traun.
Sykophant. Bedient Euch mein auf Eures Ruhmes Höhe,
1655 Und wenn der hochgesinnte Peridure,
Der Euch noch heißer liebt als Englands Krone,

Der Sieger ist, gebrauchet mich als Werkzeug,
Um zu vernichten Euren größten Feind!
Ich werd' es thun.

Königin. Du wirst es nicht.

Sykophant. Und wär' es Elydure, der König selbst, —
1660 Der Gefangne, wollt' ich sagen — ich ermord' ihn,
Zu zeigen, wie ich Eure Hoheit liebe.

Königin. Nur würdest du die niedre Königin
Vergiften nicht, die ich so oft besiegt.
Sie fühlt sich noch in ihrer Qual beglückt
1665 Mir zum Verdruß.

Sykophant. Nichts mehr! Denn sie ist todt.

(Es tritt auf Lady Elydure.)

Königin. O schau, dort kommt sie! Schnell, befördre sie!
Ist gleich der edle Peridure jetzt König,
So machte seines Bruders Tod ihn bald
Verhaßt im Land. Den milden Elydure
1670 Erhöbe man von neuem, und ich stürbe.

Sykophant. Entfernt Euch! Sie ist todt, so wahr Ihr lebt.

Lady. Wie! Werd' ich nie befreit aus dieser Knechtschaft
Und soll ich ewig fort gequälet werden
Von dieser stolzen Königin! Kein Wechsel
1675 Und keine Aendrung je im Staate hier?
Ich weiß, es ist nicht, und ich bin verloren,
Zur Sklavin dieser schlechtsten Frau geboren.

Sykophant. Erlösen will ich Euch durch schnellen Tod.

Lady. Durch schnellen Tod? Wer hat das Wort gesprochen?
1680 Wie, Mylord Wetterhahn? In deinem Munde,
Seh' ich, ist Tod nur niedre Schmeichelei.

Sykophant. Beim Himmel, Euch zu tödten schickt man mich.

Lady. Und wer befiehlt's? .

Sykophant. Nun die, die sich recht gern dazu bekennt.

1685 *Lady.* Doch nicht die stolze Königin?

Sykophant. Ich bin entschlossen,
Zur vollen Sühne meiner Schmeichelein
Das Leben Euch zu retten, sie zu tödten.

Lady. Wenn diese That ein Teufel unternähme, —
1690 Vernimmt sie's immer, daß ich laut es sage —
Er glänzte heller als das Licht am Tage.

Sykophant. Und Ihr verzeiht der guten That zu Liebe?

Lady. Und will vergessen alle frühre Schmach.

Sykophant. Beiläufig will ich Eurer Hoheit sagen,
1695 Die Kön'gin will so schnell nicht Euren Tod.

Lady. Mein Leben würde lieber sie verlängern!

Sykophant. Auf Ehrenwort versichr' ich Eurer Hoheit,

Varianten: V. 1663 die ich so oft fehlt B. — 1695 Königin A B_1.

Wenn ich gesagt, sie schickt mich, Euch zu tödten,
So hab' ich sie bei Euch gar sehr verleumdet.
1700 Euch freizulassen gab sie mir Befehl.
Lady. O ungeheure Lügen!
Sykophant. Glaubt mir, es ist die reine Wahrheit,
Und außerdem bereut sie inniglich
Den frühern Stolz und Hochmuth gegen Euch
1705 Und wünscht, daß dieses nie geschehen wäre.
Lady. Dann reuts auch mich, daß ich sie vormals kränkte;
Und statt des Lohns, den ich dem zugedacht,
Der sie vernichtete, so wünsch' ich jetzt
Den Tod dem, der es unternehmen möchte.
1710 *Sykophant.* Doch wollt Ihr Euer fürstlich Wort nicht brechen,
Wenn plötzlich sich das alles änderte?
Lady. Nein, nein, ich halte meine Eide treu.
Sykophant. Doch wird noch einmal Elydure gekrönt —
Lady. Das ändert viel, doch halt' ich mein Versprechen.
1715 *Sykophant.* Ihr, Fürstin, auch?
Königin. Wenn du sie mordest.
Sykophant. So wißt, Lord Peridure sammt seinem Bruder
Ist in der Schlacht gefallen, und die Lords
Erwählten sich zum König Elydure,
1720 Erhoben ihren Gatten auf den Thron.
Ich scherze nicht, nein, glaubt es, Königin!
Versöhnt Euch ihr, sonst triumphiert sie wieder.
Königin. Um Gottes willen, mache uns zu Freunden!
Sykophant. Wie seltsam nun die ausgesöhnten Feinde
Sich anschau'n!
Lady. Schwester!
Königin. Liebe Schwester!
1725 *Sykophant.* Nehmt mich zum Bruder an! Sagt, Ihr seid Freunde!
Beide. Wir sind's.
Sykophant. Mag alles, was da will, geschehn,
Ihr habt mich heut als braven Mann gesehn.

(Es tritt Malgo auf.)

Malgo. Der König, Eu'r Gemahl ist jetzt befreit
Und wünscht bei seiner Krönung Euch zugegen.
1730 *Lady.* Mein Elydure zum drittenmal gekrönt!
Malgo. Wahr, Fürstin, und erwartet Euch zu sehn.
Lady. Und Ihr, Ihr wußtet dies vorher!
Sykophant. Nein, auf Ehre.

Varianten: V. 1698 ich ʒ ihr AB_1. — 1704 früheren A_2. — 1705 die A_2. — 1707 Lohnes A B — dem fehlt B.

Lady. Auch Ihr nicht, Schwester?
5 *Königin.* Nein.
Lady. Und wußtet Ihr's,
Was ich geschworen, halt' ich unverletzlich.
Hier endet aller Haß und Streit,
Wir danken deiner List die Einigkeit.

(Alle ab.)

5. Akt, 3. Scene.

(Es treten auf Elydure im Königsgewande, Cornwell, Martianus, Morgan und alle Lords.)

10 *Cornwell.* Zum dritten Mal gekrönt der gnäd'ge König,
Von uns gekrönt, er lebe, Herr von England!
Elydure. Zum dritten Mal erwidr' ich Eure Liebe
Und wünsche herzlich, hätt' es Gott gefallen,
Es lebten mein' ehrgeiz'gen Brüder noch.
45 Doch beide hab' ich ehrenvoll bestattet
Und traure tief ob ihres frühen Todes.

(Es treten auf die Königin und die Lady.)

Geliebte Königin, setze dich zu mir,
Gefährtin meines Kummers, meiner Freude,
Auch, Schwester, du, mit ihr nun ausgesöhnt,
1750 Den zweiten Platz nimm ein der Majestät!
Mich freut's, daß Euren Stolz Ihr abgelegt.
Lady. O mein Gemahl und König, mich bedünkt,
Nie schuf mir Pracht und Glanz soviel Vergnügen,
Als jetzt mir ihre Freundschaft giebt.
1755 *Königin.* Mehr als der Thron erfreut mich ihre Liebe.
Elydure. Mylord Cornwell, was giebts da für Geflüster?
Was giebts für Neuigkeit?
Cornwell. Mein Fürst, ein wicht'ger Streit wird mir erzählt,
Den zwei im Land bekannte Leute führen,
1760 Von denen alle Welt schon spricht. Ein Jemand
Hat vor den König und den Rath gebracht
Den schändlichen und ganz verrufnen Burschen
Geheißen Niemand. Sie flehn an den König,
Daß er in Gnaden ihre Sache höre.
1765 *Elydure.* Wir schlichten selber ihre Streitigkeit.
Führt sie vor, Cornwell!
Lady. So fing man denn das viel berufne Scheusal,
In Stadt, Land, Hof bekannt für schlechte Streiche.
Nun hören wir, wie er sich mag vertheidigen.

(Jemand tritt auf und führt herein Niemand und dessen Diener, von Häschern begleitet.)

1770 *Jemand.* Nun, Bursche, haben wir Euch vor den König gebracht. Wo ist jetzt Euer Herz?
Niemand. Mein Herz ist in meinen Hosen; doch schämte ich mich niemals mich zu zeigen, es sei vor König oder Kaiser.

Jemand. Und wo ist Euer Herz, Bursche?

1775 *Narr.* Mein Herz fährt noch tiefer als in meine Hosen; denn es hängt mir an der Ferse. Aber wo es auch ist, es ist ein treues Herz, und so ist das von Jemand nicht.

Jemand. Heil Eurer Hoheit und der Königin!
In tiefer Ehrfurcht knie ich hier und heische
1780 Mein Recht, Gebieter, gegen diesen Burschen.

Elydure. Gegen wen?

Jemand. Gegen Niemand.

Niemand. Sein Reden stimmt, mein Fürst mit seinem Thun.
Er will von Recht nichts wissen, ist auf Trug
1785 Und Ränke nur und böse List erpicht.
Was mich betrifft, kann ich nicht vor dem König
Und vor all diesen Lords als Richtern hier
Der Wahrheit treu mich reinigen von allem,
Was fälschlich jener mir zur Last gelegt,
1790 Am Galgen hängt mich nächsten Morgen auf,
Daß ich als Vogelscheuche diene!

Martianus. Laßt die Anklage hören!
Du magst dich selber dann vertheidigen.

Jemand. Zuerst ließ sich dies Scheusal irgend nieder
1795 Wo auf dem Lande, trieb sich vielfach um
Durch jede Grafschaft, jegliche Provinz,
Die reich gesegnet war mit Ueberfluß,
Und die Gemeinden alle, welche glücklich
In reicher Fülle ohne Mangel waren.
1800 Sowie er kam, war Mangel da und Noth.
Er wucherte mit Korn, die Armen drückt' er.
So zwang er redliche und arme Pächter,
Die Pachtung zu verlassen, Brod zu betteln;
Und dies erzeugt' der Bettler viel im Lande.

1805 *Cornwell.* Doch wie könnt Ihr erörtern und beweisen,
Ihn überführen, daß er dies gethan?

Jemand. Mylord, ich folgt' ihm nach und fand ihn endlich.
Doch schenkt Ihr meinen Worten keinen Glauben,
So fragt nur Reiche und Begüterte,
1810 Die bis zum Dache aufgespeichert haben,
Wer denn den Mangel und die Noth erzeugt,
So wird von ihnen jeder rein sich waschen;
Und daraus folgt, daß Niemand es gewesen.
Wird falsches Geld geprägt, beschimpft die Münze
1815 Und forscht man nach, trägt keiner je die Schuld;
Und daraus folgt, daß Niemand es gewesen.
Und wenn vormals die Lords von diesem Lande

Varianten: V. 1791 am nächsten Morgen mich B_2. — 1792 Anklag B_2. — 1798 welche *7* reich und A B_1.

Und Edelleute schöne Häuser bauten,
Den König, sein Gefolge aufzunehmen,
Und fürstliche Gastfreundschaft dort erwiesen,
Seit dies verruchte Ungeheuer Niemand
Allda verweilt, erblickt man nichts von diesem,
Nicht eine von den hundert Essen raucht.
Und nun, der Grund von diesen Bettlerräumen
Ist einzig nur, daß Niemand drinnen wohnt.
Deshalb ward er vom Lande fortgejagt.

iemand. Mein hoher Fürst, wie sehr bin ich verleumdet!
Denn alles dies that nur der Schurke hier.

lydure. Gut, wenn Ihr Euch von solchen Freveln reinigt,
Die unser Land erlitt uns unbekannt.
Kein Wunder, daß so mancher Arm' in Noth
Hinstirbt und auf den Straßen fleht um Brot.
Nun, Bursche, rein'ge dich von dem Vergehn!
Sonst wirst du schuldig und bestraft dich sehn.

'ornwell. Niemand, was könnt Ihr hierauf nun erwidern?

Tarr. Mein Herr hat gute Karten, dafür will ich ihm stehen.

Tiemand. Ihr wißt, Verleumdung ist noch kein Beweis
Noch Worte, ist die That ersichtlich nicht.
Ist dies geschehn, so mußt' es Jemand thun,
Sonst wär' es nicht gethan. Ist Korn gespeichert,
So that dies Jemand; sonst wär' es vertheilt
Und Ueberfluß im ganzen Land verbreitet.
Ist Geld erpreßt, und Niemand hats gethan,
Nun so ist's nicht geschehn.
Ist Geld gefälscht, des Königs Wort gemißbraucht,
So that dies Jemand, doch darum nicht ich.
Und sagt man, große Häuser, längst erbaut,
Sie ständen leer, und Niemand wohn' in ihnen,
So geb ich, gnädger Herr, zur Antwort dies:
Wohnt Jemand drin, so mache ich ihm Platz.
Und wollte er in Essen Feuer machen,
So stiegen Wolken Rauchs zum Himmel, Speise
Erhielte dann der Arme, und der Keller
Er gäbe Bier dem Wandrer. Doch er übt
Die Frevel alle und giebt mir die Schuld,
Und für mein gutes Thun werd' ich verhaßt.
Ich gebe Wohnung Wandrern auf der Reise,
Den Nackten Kleider, Hungernden die Speise.

Narr. Herr Jemand, was sagt Ihr dazu? Mich bedünkt, Ihr werdets
o nicht mehr lange treiben.

Cornwell. Mein König, ist dies wahr, wie's wahr mir scheint,
So zeigt sich Jemand als ein arger Gauner,
Wenn er nicht darthut, daß er schuldlos ist.

Varianten. V. 1823 Össen A_2; Oefen B. — 1851 Össen A_2; Oefen B.

Sykophant. Nun geht ihm mit der Stadt zu Leibe, da Ihr mit Euren
1865 Geschichten vom Lande eine vollständige Niederlage erlitten habt!

Martianus. Nun, Bursch, was habt Ihr darauf zu erwidern?

Jemand. Was soll ich sagen, Lord! Hört die Beschwerden,
Die wider Niemand hier die Stadt erhebt
So gut wie's platte Land! Seht hier die Liste!
1870 Der eine klagt, sein Weib sei aus dem Hause,
Und fragt man sie, wo sie des Nachts geschwärmt,
Sagt sie, bei Niemand sei sie Nachts gewesen.
Die Huren, in der Vorstadt unterhalten,
Fragt, wer sie unterhält! Sie sagen: Niemand.
1875 Constabel, Wache wird verhöhnt, geschlagen:
In Schenken Nachts macht man die Männer trunken,
Schwächt dreizehnjähr'ge Mädchen, leert die Taschen
Und schneidet Börsen im Gedränge ab.

Königin. Genug, genug, thut Niemand alles dies!
1880 Erwies er auch als falsch die Landanklagen,
Den städtischen entgeht er nicht.

Niemand. Doch, Königin!
Ich muß gestehn, daß täglich dies geschah;
Doch diesen Jemand klag' ich deshalb an,
Der meinen Schritten stets verleumdend folgte
1885 Und künstlich in mein Wesen sich verhüllte.
Ergreift man Weiber, auswärts aufgefunden
Mit Jemand, so trägt Niemand seine Schuld.
Man klagt mich an, weil unbekannt der Thäter,
Verleumdet meine keusche Unschuld stets.
1890 Jemand hat eine niedre Dirne draußen
Im Garten, und er leugnet es dann keck.
Die Wache schlug Jemand die letzte Nacht,
Man führt ihn in's Gefängniss. Jemand auch
Stahl eine Börse vor dem Schauspielhause,
1895 Beschämt ward ausgestellt er auf der Bühne.

Narr. Ha, ha, da hat mein Herr Euch gut gefaßt.

Niemand. Ach gnäd'ger König, Euer braver Niemand
Baut heutzutage Kirchen, Hospitäler,
Befreit so viel Gefangne in der Stadt,
1900 Kauft arme Schuldner aus dem Kerker los;
Und wenn Säuglinge her der Jemand bringt
Und legt sie in der Nacht vor fremde Thüren,
Bevatert Niemand sie, schafft ihnen Ammen.
Was sag' ich! Meines Königs Lieb erfleh ich,
1905 Ich, der Gerechte.

Cornwell. Schurke ist dann Jemand.

Varianten: V. 1895 Beschämt und ausgestellt dann auf A B_1.

Sykophant. Wenn weder Stadt noch Land ihm etwas anhaben können, versucht es mit dem Hofe, Herr Jemand! Hier werdet Ihr ihn überwinden.

Jemand. Die Frevel, die am Hofe er verübte —

Cornwell. Was sagst du dazu, Niemand? Sieh, hier sind
1910 Schmähschriften, schändlich gegen unsern Staat
In keines Namen; drum sind sie von Niemand.

Martianus. Drin wild Gerücht, Aufruf zu Krieg, Empörung
Und Meuterei, von Niemand aufgeregt.

Malgo. Auch falsche Würfel werden hergebracht.
1915 Wer hätte wohl so frechen Schurkenmuth
Als einer Eures Namens, Eurer Art!

Morgan. Auch falsche Karten, wie sie Spieler führen,
Fand man bei dieses Landes Edelsten.
Und da man einmal Lug und Trug entdeckte,
1920 So ist kein Gauner weiter hier als Niemand.

Jemand. Was kannst du hierauf sagen?

Niemand. Was auf alles!
Schmähschriften dort, die Niemand angefertigt,
Mit Niemand's Namen, sind Schmähschriften nicht.
Denn wer sich einer Schmähung unterzeichnet,
1925 Verbrieft also, daß es nicht mehr Verleumdung.
Er schmiedete die Schriften, mir zu schaden.
Anlangend falsche Würfel, Karten, sucht
In meinem Kleid und seinem dicken nach!
1930 Seht, wo versteckt die meiste Bosheit ist!

Königin. So untersucht denn beide!

Sykophant (für sich). Ich werde mich still davon machen.

Narr. Nein, Herr Sykophant! Das Inwendige Eurer Taschen soll nun auch an's Tageslicht kommen; wir wollen sehen, womit sie
1935 ausgefüttert sind. Ich selber werde mich mit Euch bemühen.

Elydure. Was habt in Niemand's Taschen Ihr gefunden?

Cornwell. Mein Fürst, verfallene Scheine armer Leute,
Die er aus Wuchrers Händen frei gemacht
Und eingelöst, verfallne Pachtungen,
1940 Von ihm bezahlt, Suppliken dann von Armen,
Um ihr Gesuch beim Könige zu fördern.

Elydure. O möchten — wir sehn deine Tugend ein —
Der Großen Taschen so gefüttert sein!

1945 *Königin.* Womit ist seine Kleidung ausgestopft?

Martianus. Mit falschen Karten und mit falschen Würfeln.
Des Königs Handschrift nachgemacht, Schuldscheine,
Die einzutreiben, falsche Dokumente
1950 Und derlei Schurkerei.

Narr. Nun seht hier! Der hat sich ganz hübsch ausgestopft. Da giebts falsche Würfel aller Arten und falsche Kartenspiele.

Jemand. Gnade, großer König!

Sykophant. O Gnade, mein Gebieter!

1955 *Cornwell.* Mein Lehnsherr, Ihr könnt nicht streng genug diese ungeheuren Verbrechen bestrafen, die das ganze Land verunehren und beflecken.

Elydure. Ihr Bösewichter, höret Euer Urtheil!
Du warst des armen Mannes Unterdrücker,
1960 Und ärmer als die Armuth sollst du sein:
Dem Gesetz ist all dein Eigenthum verfallen;
Für all die Frevel, die du ausgeübt,
Sollst du auf deiner Stirn das Brandmal tragen;
Für deinen Trug gepeitscht, für die Verfälschung
1965 Verlieren deine Ohren; für Entwerthung
Von Deines Königs Münz' und seines Siegels
Stirb den Verräthertod! Bringt ihn von hier!

Jemand. Und weil ich einmal sterben muß, gewährt,
Daß Niemand geißle oder martre mich
1970 Und hänge als Verräter!

Morgan. Fort mit ihm!

Jemand. Oder, muß ich sterben den Verräthertod,
Daß Niemand nur mag sehen, wie ich sterbe!

Malgo. Fort mit dem Verräther!

Narr. Ich merke aus Eurer Complexion, daß Ihr für den Galgen
1975 reif seid. Doch nun zu diesem schlanken Herrn!

Lady. Laßt mich ihn richten! Schmeichler, feiler Knecht,
Du Liebediener, der Schmarotzer Vorbild,
Du stets vom Wind gedrehte Wetterfahne,
Mein Spruch ist: Nackend durch die Stadt getrieben,
1980 Gezüchtigt werde von des Büttels Hieben.

Narr. Ich werde so dreist sein, die Exekution anzusehn.

Niemand. Der König hat einen weisen Spruch gefällt. Jetzt, mit Eurer Hoheit Erlaubniß, laßt Niemand ein Wort oder zwei zu Jedermann sprechen!

Epilog.

Wenn ihr Euch hier wundert, daß der König Elydure mir für alle meine guten Dienste in seinem Lande nichts gewährt, sollte
1985 das Volk sagen: Er hat Niemand befördert? Dann möchte jemand meinen, es sei nicht recht; denn wenn er Niemand Gutes erweist, so würde er sich doch selbst einen schlechten Namen machen. Deshalb will ich ihn nicht weiter mit meinem Gesuche belästigen, sondern mich an Euch wenden, freundliche Zuschauer. Wenn einem von Euch Niemand mißfällt, so hoffe ich, Jedermann
1990 ist vergnügt. Denn wenn keiner von Niemand gekränkt ist, so kann sich auch kein Mensch beklagen, und drum, hoffe ich, ist jedermann zufrieden. Liebe Herren, die haben nur einen schlechten

Vertreter, für deren Sache Niemand sprechen soll. Und darum tadelt uns nicht, wenn wir uns fürchten! Doch unser Trost ist dies: wenn Niemand Euch beleidigt hat, so könnt Ihr auch nie-
1995 mand drum tadeln; oder vielmehr wollen wir Jemand aufsuchen, der künftig die Fehler gut macht, die Niemand begangen hat. Und so bitte ich um die allgemeine Gunst von Jedermann.

Elydure. Nun, Lords, sei ich an Ruhm stets hoch beglückt,
Den dreimal Englands schöne Krone schmückt!

E n d e.

Anmerkungen [1].

S. 37, Prolog V. 5 reif] Richtiger: im Ueberfluß vorhanden, reich. — Tieck verwechselt *rife* mit *ripe*.

S. 37, 1. Scene, V. 5 theilt Simpson noch dem Cornwell zu.

S. 37, V. 12 Corbonon ist der oben S. 6 erwähnte Gorbonianus, der älteste Bruder Archigallos.

S. 38, V. 48—50 lauten wörtlich vielmehr: «Und ihre Thaten ertrage. Ihre Vorrechte stehen wie eine Mauer zwischen der Welt und ihren Handlungen».

S. 38, V. 59 kränkt] besser: mißbraucht.

S. 40, Z. 103 das sich diesem andern versprochen hatte] muß heißen: «Und wurde diesem andern Manne vermählt».

S. 40, Z. 115 Hufnägel] Im Original ist wohl ein Wortspiel mit «Tölpel» (beides bedeutet *hobnail*) beabsichtigt.

S. 40, Z. 138 lies: «Fort mit diesen Schuften!»

S. 41, V. 163 Sogleich schickt nach ihm] muß heißen: «Wir wollen ihn sogleich ausschicken», mit Bezug auf V. 156 f.

S. 41, V. 171 gehört im Original noch zur Rede des Martianus.

S. 41, V. 178 Schweigen] richtiger: Rath; ebenso V. 181 f. «Rath, der geeignet ist und höchst wirksam für die volle Heilung seiner Wunden, die in dem kranken Staat gemacht sind».

S. 42, V. 185 Courante, ein französischer Tanz, über den man bei Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland 1, 127 (1886) Näheres findet.

S. 42, V. 189 wörtlich: «Allein um des Ehrgeizes willen und des ungezügelten Willens».

S. 42, V. 192 wörtlich: «Noch die Herrschaft Archigallo's, weil sie unterworfen ist seiner Zügellosigkeit».

Varianten: V. 1996 Fehler gut macht, die fehlt AB_1.

[1]) Die folgenden Nachweise von Versehen und Mißverständnissen Ludwig Tiecks, die niemand diesem allzuschwer anrechnen wird, verdanke ich meinem verehrten Freunde Dr. Ferdinand Dieter, der die deutsche Uebertragung genau mit dem englischen Originale verglichen hat.

S. 42, V. 196 Beim Himmel ja *ʒ* genau: «Um meinetwillen auch den Leib und alles».

S. 42, V. 201 spricht Vigenius.

S. 44, V. 279 f. muß heißen: «Darüber soll unser ferneres Belieben entscheiden. Unsre Ohren sind taub gegen alle entschuldigenden Ausreden».

S. 45, V. 325 Anspielung auf Jakob I; vgl. S. 5.

S. 46, V. 357 Schau, wer da kommt *ʒ* vielmehr: «Sieh, da kommt er ja» (*See where he comes*).

S. 46, Z. 368 Vor Gericht *ʒ* vielmehr: «an den Pfahl» (*to the post*). — V. 371 steht im Original ein Wortspiel, da *post* Pfahl und Post bedeutet.

S. 46, Z. 375 auf diese Weise *ʒ* wörtlich: «außer der Mode».

S. 46, Z. 376 eine Anspielung auf die oben S. 4 und 25 f. besprochenen riesigen Beinkleider des Herrn Nobody; vgl. noch S. 67, V. 1204 und S. 81, Z. 1772.

S. 46, Z. 378 Kendall in Westmoreland, berühmt durch seine Tuchfabrikation. Canning Street liegt ebenso wie die V. 439 f. genannte Birchinlane und der Markt Cheapside in der Mitte Londons nahe der London Bridge. Man erhält einen guten Ueberblick über die damalige Stadt aus dem z. B. bei Loftie, *A History of London* 1, 283 (1883) reproduzierten Plane Ryther's von 1604. Vgl. auch Furnivall's neue Ausgabe von Harrison's 1577 erschienener '*Description of England*' in der 6. Serie der New Shakespeare Society.

S. 49, V. 475 wörtlich: «Keine Geduld kann von solcher Schmach befreien».

S. 50, V. 514 fehlt: «Ehrlich trotz aller Gerüchte, die von uns ausgestreut werden».

S. 50, V. 531 Wahrscheinlich schwebte dem Dichter Shakespeare's Heinrich VI. (2. Teil I, 3, V. 141) vor, wo die Königin Margarethe absichtlich ihren Fächer fallen läßt und dann der Herzogin von Gloster gebietet ihn aufzuheben.

S. 52, V. 622 erhört die Bitte *ʒ* wörtlich: «Nehmt ihr die Königswürde!»

S. 55 fehlen V. 730, 741 f. des Originals.

S. 55, Z. 748 genauer: «deren braune Hellebarden trübselig jeden Einwandernden anblicken».

S. 55, Z. 754 Moorditch liegt wohl bei den erst später entwässerten Moorfields im Norden der alten Stadtmauer. — Für den 1561 abgebrannten Thurm der Paulskirche wurde 1563 eine Sammlung im ganzen Königreich veranstaltet; doch bald wurden Klagen über schlechte Verwendung der so zusammengebrachten Summen laut. Als 1576 die Königin Elisabeth sich über den geringen Fortschritt der Bauarbeiten wunderte, schoben die Kirchenältesten die Schuld auf die wegen der schweren Steuern nur spärlich einlaufenden Beiträge. Vom Bischof Aylmer von London († 1594) aber ging das Gerücht, daß er den Ertrag neuer Kollekten unterschlage. Als 1592 Verstegan in einer Schrift: *Declaration of the true causes of the great troubles,* auf diese Kollekten anspielte, gab Bacon in seiner Erwiderung: *Observations on a libel,* eine anderweitige Verwendung der Gelder zu, indem er auf ähnliche Vorfälle bei der Befestigung von Paris hinwies. 1597, als Bancroft Bischof von London geworden war, wurden die nöthigen Reparaturen an der Kirche und der bischöflichen Wohnung auf 6513 Pfund berechnet und Aylmer's Sohn vom Gericht zur Zahlung von 4210 Pfund verurtheilt; der Rest wurde wahrscheinlich dem Nachfolger Aylmer's, dem Vater des Dichters Fletcher, zur Last gelegt.

S. 56, Z. 774 Pestjahre waren 1593 und 1603.

S. 56, Z. 777 Middleton's Schauspiel '*A mad world, my maisters*' erschien 1608.

S. 56, Z. 779 ganz Geist *j* Im Deutschen geht das Wortspiel *'I am all spirit, no body'* ganz verloren. Ebenso S. 66, V. 1175.

S. 56, V. 790 ohne Unterpfand *j* vielmehr: «aus Mangel an Unterhalt».

S. 56, V. 791 Counter heißen zwei Gefängnisse in London.

S. 57, V. 800 vielmehr: «Und noch zehn Jahre dazu».

S. 60, V. 934 muß zum Folgenden gezogen werden.

S. 62, V. 999 den ich ehre *j* vielmehr: «der mich ehrt».

S. 62, V. 1000 f. muß heißen: «und Glück derjenigen, die ihren Platz mit dir tauschen muß».

S. 63, V. 1062 muß lauten: «So viel [mit einer verächtlichen Geberde] will ich thun; Ihr seid meine Königin; es ist nur eine Schuld, die ich abtragen muß».

S. 64, V. 1084 Nein *j* Tieck liest *no* statt *now*.

S. 64, V. 1104 Trognovant, ein mir unbekannter Ort.

S. 65, V. 1122 heißt wohl: «Ihr seid ein Fremder hier wie in der Stadt».

S. 65, V. 1135 müde *j* vielmehr «erregt» (*wilde*).

S. 65, V. 1139 Der Fleetbach, nach dem die Fleetstreet benannt ist, war damals noch nicht überdeckt. — V. 1145 Charing Cross ist nach dem 1296 von Eduard I. zum Andenken an seine Gattin errichteten Kreuze benannt.

S. 66, V. 1187 Auch in Shakespeares König Lear II, 1, V. 81 will Gloster das Bildniß des zu ergreifenden Edgar im ganzen Reiche umhersenden.

S. 67 fehlt V. 1202. — V. 1220 scheint im Originale verderbt zu sein.

S. 67, V. 1219 Ueber die Vorstellungen vom Glücksrade vgl. Grimm, Mythologie [4], S. 825. 3, 263. W. Wackernagel, Kleinere Schriften 1, 245. Weinhold, Abhandlungen der Berliner Akademie 1892: «Glücksrad und Lebensrad».

S. 68, V. 1240 f. ist wohl zu übersetzen: «O nimm auf dich diese so schwere Last, die zu groß ist, um von Elydure getragen zu werden!»

S. 69, V. 1301 heißt vielmehr: «ergreifen Besitz von der Krone».

S. 70, V. 1325: «Er lehrte Mißklänge, der dich so singen lehrte».

S. 70, V. 1333 muß heißen: «Nun, das wagen unsre Hände; wir sind's, die dir befehlen zu verweilen».

S. 70, V. 1348 spricht im Original Peridure.

S. 71, V. 1352 fehlen die ersten Worte Cornwell's: «Bah, dieses merke».

S. 71, V. 1371 wörtlich: «Und du, ihr Fürst, in ihrem Gefolge aufzuwarten».

S. 71, V. 1375 wörtlich: «Macht die Zahl gerade».

S. 72, V. 1391 wörtlich: «Willst du zum Narren gemacht werden».

S. 72, V. 1416 wörtlich: «Ich wagte viel zu thun, hätt' ich nur Macht und Gewalt».

S. 72, V. 1424 wörtlich: «Nein, gnädige Frau, ich muß Euer Gnaden nothwendig sagen».

S. 73, V. 1451 genauer: «Cornwell und ich werden denselben Staat verwalten».

S. 75, Z. 1505 wörtlich: «Jetzt werd' ich den Murrkopf (Sykophant) erkennen».

S. 75, V. 1511 fehlen die Worte: «Ich werde wahrhaftig Euren langen Wanst dafür kitzeln», die einen deutlichen Hinweis auf die oben S. 5 und 26 beschriebene Figur des Somebody enthalten. Dieser erschien nämlich im Gegensatz zu Nobody mit langem Oberkörper und kurzen Beinen. Vgl. unten zu V. 1929.

S. 75, V. 1524 heißt genauer: «Wie Ihr all' die Würfel in Besitz gebracht habt, so ich in Bezug auf die Karten». — Ueber Betrügereien beim Würfel- und

Kartenspiel vgl. *A manifest detection of the moste vyle and detestable use of dice-play* ed. by Halliwell, Percy Society 29 (1851) und J. Awdeley, *The Fraternity of Vagabondes* ed. by Viles and Furnivall 1869 (*Early English Text Society, Extra Series 9*); abgedruckt 1880 in New Shakespeare Society, Ser. 6,7.

S. 75, V. 1534 Treiq, vielleicht = Trick.

S. 76, V. 1549 Mein Wesen] besser: «Meine Gestalt».

S. 76, V. 1567 antwortet der Narr zuerst: «Wenn ich's nicht bin, ist es Jemand».

S. 78, V. 1636 *Charges* will Gibb unnöthiger Weise in *changes* ändern. Es heißt: «Von all den Lasten, die das unruhige Schicksal auferlegt, ist die wunderbarste, dreimal zur Krone zu gelangen».

S. 81, V. 1753 wörtlich: «Nie fand ich mehr Vergnügen an meinem Spiegel (*glasse*), als ich in ihrer Gesellschaft habe».

S. 82, V. 1814 Simpson sieht hierin eine Anspielung auf die 1598 oder 1599 erfolgte Prägung schlechter Münze für Irland.

S. 83, V. 1836 Das Wortspiel mit *good cards* (1. gute Karten; 2. tüchtige Kerle) hat Tieck bei Seite lassen müssen.

S. 84, V. 1886—1889 lauten wörtlich: «Weiber schlafen auswärts; wenn sie ergriffen und gefunden werden mit Jemand, dann geht Niemand frei aus, oder ich habe die Schande davon. Er thut diese Vergehen unbekannt, dann verleumdet er meine sittsame Unschuld zum Beweise».

S. 84, V. 1893 f. Wohl eine Anspielung auf einen bekannten Vorfall.

S. 85, V. 1916 Art] vielmehr: Tracht.

S. 85, V. 1925 Verbrieft also] *This aproves* gehört vielmehr zum Folgenden: «Dies beweist, er schmiedete».

S. 85, V. 1929 seinem dicken] genauer: «seinem dickbäuchigen Wams»; vgl. oben zu V. 1511.

S. 85, V. 1951 Die Namen der falschen Karten übergeht Tieck.

S. 86, V. 1963 das Brandmal] im Original '*the letter F*', d. h. *Felon*, Missethäter.

S. 86, Z. 1989 heißt genauer: «Wenn irgendwem hier Niemand mißfällt, dann hoffe ich, Jedermann habe Euch gefallen; denn wenn Ihr von niemand gekränkt seid, so kann sich keiner verletzt fühlen».

Nachtrag.

S. 9. Zu den bei Grimm angeführten Stellen aus Kirchhof, Fischart, Moscherosch, Schuppius u. a. füge ich noch ein paar weitere Zeugnisse für den personifizierten Niemand. Ein Lied des Berners Benedikt Gletting (hsg. von Odinga 1891, S. 39, Nr. 7) vom Jahre

1560, das in unklarer Weise von der Schnelligkeit der Gedanken handelt, schildert jenen:

> Man spricht: «Der Niemandts hats gethan».
> Es hat mich dick verdrossen;
> Wann er sich nit versprechen kann,
> Syn mund ist im verschlossen.

W. Bütner, 627 Historien von Claus Narren. 1572, Bl. Bb 6a (12, 23) sagt: «Niemand stecket droben in der Küchen vnd thut mehr schaden einen Tag, denn zehen Reuters in einer Wochen.

> Was Niemand thut, das ist gethan,
> Es thuts ein Fraw oder ein Mann.
> Vnd Niemand thuts, wenns thut der Knecht,
> Vnd Niemand thut der [? die] Magd vnrecht.
> Mehr schadt der Niemand einen Tag,
> Denn Bapst vnd Türck im jahr vermag.»

Zur Chronologie von Shakespeare's Jugenddramen.

Von

Professor Dr. **G. Sarrazin.**

Bei der großen Bedeutung, welche eine möglichst genaue Datierung von Shakespeare's Dichtungen für das Verständniß derselben und für den Einblick in die geistige Entwicklung des Dichters hat, wage ich es, einige Beobachtungen mitzutheilen, welche ein bestimmteres Ergebniß, als bisher gewonnen wurde, zu liefern scheinen.

Das Lustspiel Verlorene Liebesmüh (Love's Labour's Lost) wird, obwohl es nach äußeren Zeugnissen nicht vor dem Jahre 1597 nachweisbar ist, doch allgemein, und gewiß mit Recht, als ein später leicht überarbeitetes Jugendwerk Shakespeare's angesehen. Wenn aber z. B. noch in der Einleitung zu der Shakespeare-Ausgabe von Wagner-Pröscholdt oder von Schröer, Titus Andronicus S. 40, die Abfassung in oder um das Jahr 1589 verlegt wird, so ist diese Annahme sehr begründeten Zweifeln ausgesetzt. Was zu einer so frühen Datierung verleitete, waren besonders metrische Eigenthümlichkeiten, wie Seltenheit der weiblichen Versausgänge, Häufigkeit des Reims, Anwendung der Knittelverse; Kriterien, welche sich bei neueren Untersuchungen als nicht durchaus zuverlässig erwiesen haben (vgl. Schröer a. a. O. S. 41 ff.). Die Häufigkeit der Enjambements weist im Gegentheil auf eine spätere Periode hin. Danach wäre Love's Labour's Lost später als Richard III. z. B. anzusetzen (Goswin König, Der Vers in Shakespeares Dramen S. 133). G. König kam daher zu dem Resultat, daß die metrischen Kriterien nichts Sicheres über die Abfassungszeit von Love's Labour's Lost ergeben.

Stil und Darstellungsweise, Charakterzeichnung, Komposition des Lustspiels verrathen zwar einen jugendlichen Dichter, aber doch nicht einen Anfänger. Mit 25 Jahren konnte Shakespeare gewiß noch nicht eine solche Virtuosität der Diktion, eine solche Sicherheit und Gewandtheit in der Darstellung erlangt haben. Verglichen mit Titus Andronicus und der Komödie der Irrungen zeigt sich darin ein erheblicher Fortschritt. Love's Labour's Lost gehört der erotischen, italianisierenden, euphuistischen Periode in der Entwicklung des Dichters an, und zwar bezeichnet es etwa den Höhepunkt dieser Geschmacksrichtung. H. Isaac ist daher gewiß der Wahrheit näher gekommen, wenn er Love's Labour's Lost etwa in das Jahr 1592 versetzt. Ich möchte nur noch hervorheben, daß, wie J. L. Lee in The Gentlemen's Magazine, Oktober 1880, nachgewiesen, in dem Lustspiel Anspielungen auf zeitgenössische Personen (König Heinrich IV. von Navarra, Biron, Longueville) enthalten sind, welche vor 1591 dem englischen Publikum kaum verständlich, und jedenfalls nicht interessant genug gewesen sein können. Ferner dürfte, wie gewöhnlich angenommen, der italienische Vers: *Venetia Venetia, chi non ti vede, non ti pretia!* aus Florio's *Second Fruits* (1591) stammen. Nicht unwichtig für die Datierung scheint mir sodann eine offenbar aus unmittelbarer Anschauung gewonnene Anspielung auf die Pest:

Love's Labour's Lost V, 2, 419

. . Write, 'Lord have mercy on us' on those three[1]*);*
They are infected: in their hearts it lies;
They have the plague, and caught it of your eyes;
These lords are visited; you are not free,
For the Lord's tokens on you do I see.

Die Pest herrschte in London in den Jahren 1586, 1592, 1593. Eine Erinnerung an das Pestjahr 1586 ist kaum anzunehmen, um so weniger als Shakespeare zu der Zeit wahrscheinlich noch nicht in London war.

So werden wir denn auf die Jahre 1592—1593 als ungefähre Abfassungszeit von Love's Labour's Lost hingewiesen. Diese Datierung läßt sich noch bestätigen und genauer fixieren durch den engen Zusammenhang, in dem Love's Labour's Lost

---

[1]) Die Worte *'Lord have mercy on us'*, mit welchen die pestbefallenen Häuser bezeichnet wurden, bilden auch den Refrain eines melancholischen Liedes in Nash's Moralität *Summer's Last Will*, welche im Jahr 1592 verfaßt war.

mit Richard III. einerseits und mit der epischen Dichtung von Lucretia andererseits steht.

Richard III. ist nach allgemeiner Annahme von 1592—1593 (nach meiner später zu begründenden Ansicht Winter 1592—1593) verfaßt. Auf den ersten Blick scheint das Lustspiel von der verlorenen Liebesmühe sehr wenig mit der Historie von verlorener Tyrannenmacht gemein zu haben; Stoff, Behandlung, Ton ist ja sehr verschieden. Aber es läßt sich doch erkennen, daß die dramatische Technik ungefähr auf derselben Stufe steht. Beide Dramen werden eröffnet durch rhetorisch-schwungvolle Reden, in denen die Hauptpersonen gleichsam ihr Programm entwerfen. In beiden Stücken sind Witzgefechte mit stichomythischer Replik beliebt. Hier wie dort zeigt sich eine Neigung zu symmetrischer Anordnung der Scenen. Die Charakterzeichnung ist in beiden Dramen noch ziemlich skizzenhaft.

Auch der Stil weist bedeutsame Aehnlichkeiten auf. Richard III. bezeichnet ja den Uebergang vom einfacheren zum euphuistischen Stil. Oxymora, Contraste, Antithesen, welche der Dichter in früheren Dramen noch wenig angewandt hatte, wuchern hier schon üppig. Ebenso ist in Richard III. schon das geistreiche Tändeln mit wiederholten Worten beliebt, welches auf eine kurze Periode von Shakespeares dichterischer Entwicklung beschränkt, in Love's Labour's Lost zur Manie ausartet. Man vergleiche z. B. die Stellen:

Richard III., III, 1, 84

That Julius Caesar, was a famous man;
With what his valour did enrich his wit,
His wit set down to make his valour live:
Death makes no conquest of this conqueror;
For now he lives in fame, though not in life.

oder Richard III., IV, 4, 391

The children live, whose parents thou hast slaughter'd,
Ungovern'd youth, to wail it in their age;
The parents live, whose children thou hast butcher'd,
Old wither'd plants, to wail it with their age.
Swear not by time to come; for that thou hast
Misused ere used, by time misused o'erpast.

und Love's Labour's Lost II, 1, 56

The young Dumain, a well-accomplished youth,
Of all that virtue love for virtue loved:
Most power to do most harm, least knowing ill;
For he hath wit to make an ill shape good,
And shape to win grace though he had no wit.

oder Love's Labour's Lost IV, 3, 357

For wisdom's sake, a word that all men love
Or for love's sake, a word that loves all men
Or for men's sake, the authors of these women,
Or women's sake, by whom we men are men.
Let us once lose our oaths to find ourselves,
Or else we lose ourselves to keep our oaths.

oder Love's Labour's Lost I, 1, 71

Why, all delights are vain; but that most vain
Which with pain purchased doth inherit pain:
As painfully to pore upon a book
To seek the light of truth; while truth the while
Doth falsely blind the eyesight of his look:
Light seeking light doth light of light beguile.

Der Wortschatz zeigt natürlich bei dem ganz verschiedenen Charakter und Inhalt der beiden Dramen nicht gerade viele, aber doch einige recht charakteristische Uebereinstimmungen, wie *competitor*, *attainder*, *abortive*, *fire-new*, *smooth-faced*. Es fehlt auch nicht an charakteristischen Ausdrucksparallelen und Reminiscenzen, welche die zeitliche Zusammengehörigkeit beider Dramen darthun, obwohl die Verschiedenheit der behandelten Gegenstände zu Anklängen wenig Veranlassung gab.

Eine ganz ähnliche Ausdrucksweise zeigt sich in den Versen Richard III., I, 2, 243

A sweeter and a lovelier gentleman
Framed in the prodigality of nature,
Young, valiant, wise, and, no doubt, right royal,
The spacious world cannot again afford.

und Love's Labour's Lost II, 1, 10

Be now as prodigal of all dear grace
As Nature was in making graces dear,
When she did starve the general world beside
And prodigally gave them all to you.

oder Richard III., IV, 4, 358

An honest tale speeds best being plainly told

verglichen mit Love's Labour's Lost V, 2, 763

Honest plain words best pierce the ear of grief.

Aehnlich wie im letzten Akt von Richard III. stehen auch im vierten und fünften Akt von Love's Labour's Lost zwei Par-

teien, zwei Heerlager einander gegenüber, in Love's Labour's Lost allerdings nur in scherzhaftem Minnekampf. Aber es beruht offenbar auf einer lebhaften Erinnerung, wenn in Love's Labour's Lost parodistisch dieselben Alarm- und Streitrufe ertönen wie in Richard III.

Richard III., V, 3, 263:

Advance your standards!

V, 3, 288

Arm, arm, my lord!

V, 3, 312

Let us to 't, pell-mell!

V, 3, 348

Advance our standards, set upon our foes!
. . . Upon them!

Love's Labour's Lost IV, 3, 367:

Advance your standards, and upon them, lords;
Pell-mell, down with them!

V, 2, 82:

Arm, wenches, arm!

Ferner ist bemerkenswerth, daß die Rede des Königs von Navarra, mit welcher Love's Labour's Lost eröffnet wird, einen auffallend heroischen Ton hat, der zu dem Inhalt nicht recht paßt, und daß sie in Gedanken und im Wortlaut an Stellen aus Richard III. erinnert: Richard III., III, 1, 87

Death makes no conquest of this conqueror;
For now he lives in fame, though not in life.

V, 5, 35

Abate the edge of traitors, gracious Lord.

Love's Labour's Lost I, 1, 1

Let fame, that all hunt after in their lives,
Live register'd upon our brazen tombs,
And then grace us in the disgrace of death;
When, spite of cormorant devouring Time,
The endeavour of this present breath may buy
That honour which shall bate his scythe's keen edge
And make us heirs of all eternity.
Therefore, brave conquerors, for so you are,
That war against your own affections
And the huge army of the world's desires etc.

Es scheint danach, als Shakespeare Love's Labour's Lost schrieb, die Erinnerung an die kriegerischen Scenen von Richard III. noch nachgewirkt zu haben. Wäre Love's Labour's Lost vor Richard III. verfaßt, so würden sich diese Uebereinstimmungen weniger gut erklären; auch müßte man dann in der Stilentwicklung einen Rückschritt annehmen.

Für die spätere Abfassungszeit von Love's Labour's Lost sprechen nun aber weiter auch die engen Beziehungen zwischen unserem Lustspiel und der Lucretia. Diese epische Dichtung ist das einzige Jugendwerk, dessen Abfassungszeit ziemlich feststeht. Da sie jedenfalls nach der Drucklegung von Venus und Adonis verfaßt wurde, wie aus der Widmung von Venus hervorgeht, und da sie andererseits am 9. Mai 1594 in die Register der Buchhändler-Gilde eingetragen ist, so ergeben sich als äußerste Grenzen der Abfassungszeit 13. April 1593 bis 9. Mai 1594; sehr wahrscheinlich aber ist Lucretia Sommer und (oder) Herbst 1593 verfaßt worden, da gerade zu der Zeit wegen der Schließung der Londoner Theater Shakespeare Muße zu einer so umfangreichen erzählenden Dichtung hatte.

Mit Richard III. stimmt Lucretia (besonders in den ersten 300 Versen) öfters in charakteristischen Ausdrücken überein: so sind die bei Shakespeare ganz seltenen Worte '*dead-killing*', '*key-cold*', '*accessory*', '*descant*', '*dewy*', '*joyless*', '*leisurely*', '*packhorse*', '*penetrable*', '*insunder*' gemeinsam; ebenso Verbindungen wie '*leaden slumber*', '*living death*', '*beauty's wrack*'. Eine Wendung wie Lucretia 160: '*he himself himself confounds*' erinnert, wie schon H. Isaac im Jahrbuch XIV, 232 bemerkte, an Richard III., IV, 4, 399: '. . . *myself myself confound*'; eine Wortverbindung wie Lucretia 2, 2: '*A dream, a breath, a froth of fleeting joy*' läßt sich vergleichen mit Richard III., IV, 4, 88: '*A dream of what thou wert, a breath, a bubble*' u. dergl. m. Bedeutsamer ist, daß offenbar auch auf die Charakterzeichnung des Tarquinius und auf psychologisches Detail die Erinnerung an Richard III. von Einfluß gewesen ist.

Noch engere Beziehungen aber bestehen zwischen Lucretia und Love's Labour's Lost, was sich schon äußerlich durch besonders häufige Uebereinstimmungen in seltenen Worten wie '*audaciously*', '*intituled*', '*parle*' vb., '*reprobate*', '*silver-white*', '*digression*', '*dispensation*', '*sneap*', '*surnamed*', '*snow-white*', '*disburse*', '*adjunct*', '*bedrid*', '*purify*' kundgiebt, sowie in der gemeinsamen Vorliebe für euphuistische Ausdrucksweise. Anklänge an Love's Labour's Lost sind in Lucretia noch häufiger, als solche an Richard III.,

trotz dem ganz verschiedenen Stoff. Wiederum sind die Parallelstellen gerade in den ersten 200—300 Versen von Lucretia besonders dicht zusammengedrängt. So giebt die vierte Strophe dasselbe poetische Bild (vom Thau, der in der Morgensonne glänzt), wie das Sonett des Königs von Navarra in Love's Labour's Lost IV, 3. Die folgende Strophe beginnt in Lucretia 29:

Beauty itself doth of itself persuade
The eyes of men without an orator;
What needeth then apologies be made
To set forth that which is so singular?

Derselbe Gedanke in Love's Labour's Lost II, 1, 13

. . My beauty, though but mean,
Needs not the painted flourish of your praise:
Beauty is bought by judgment of the eye,
Not utter'd by base sale of chapmen's tongues.

Ferner läßt sich vergleichen: Lucretia 99

But she, that never coped with stranger eyes
Could pick no meaning from their parling looks,
Nor read the subtle-shining secrecies
Writ in the glassy margents of such books.

und Love's Labour's Lost II, 1, 245

His face's own margent did quote such amazes,
That all eyes saw his eyes enchanted with gazes.

Eine ganz deutliche Reminiscenz liegt sodann vor in den Versen: Lucretia 330

'So, so' quoth he, 'these lets attend the time,
Like little frosts that sometime threat the spring,
To add a more rejoicing to the prime,
And give the sneaped birds more cause to sing.

verglichen mit: Love's Labour's Lost I, 1, 99

King. *Biron is like an envious sneaping frost*
That bites the first-born infants of the spring.
Biron. *Well, say I am; why should proud summer boast*
Before the birds have any cause to sing.

Ein mehr mechanischer unbewußter Anklang zeigt sich in den Versen: Lucretia 1426

A hand, a foot, a face, a leg, a head,
Stood for the while to be imagined.

verglichen mit Love's Labour's Lost IV, 3, 183

When shall you hear that I
Will praise a hand, a foot, a face, an eye,
A gait, a state, a brow, a breast, a waist,
A leg, a limb?

Endlich sei noch folgender Uebereinstimmungen gedacht: Lucretia 1758

Poor broken glass, I often did behold
In thy sweet semblance my old age new-born.
. . O, from thy cheeks my image hast thou torn,
And shiver'd all the beauty of my glass.

mit Love's Labour's Lost IV, 3, 244

Beauty doth varnish age, as if new-born

und Lucretia 1592

her eyes, though sod in tears, looked red and raw.

mit Love's Labour's Lost V, 2, 934

Marian's nose looks red and raw.

Auch sonst erinnert die Bildersprache von Lucretia häufig an Love's Labour's Lost.

Diese mehrfachen Berührungen lassen sich nicht wohl anders erklären, als durch die Nähe der Abfassungszeit. Die epische Dichtung von Lucretia scheint, nach den Reminiscenzen zu urtheilen, bald nach Love's Labour's Lost gedichtet zu sein, zum Theil vielleicht auch gleichzeitig. Somit werden wir immer bestimmter auf das Jahr 1593 geführt. Dazu paßt die erwähnte Anspielung auf die Pest. Ebenso erklärt sich in dieser Zeit, welche Shakespeare wahrscheinlich fern von London verbrachte, der Charakter des Stückes, welches das Behagen der Muße und ländlichen Zurückgezogenheit athmet. Endlich war aber gerade im Jahr 1593 ein Lustspiel, welches in Frankreich spielte und einen König von Navarra zum Helden hatte, besonders zeitgemäß, weil gerade im Sommer 1593 Heinrich von Navarra die französische Königskrone erlangte.

Auf den oft genug hervorgehobenen, trotzdem unklaren, Zusammenhang von Love's Labour's Lost mit den Liebessonetten an «die schwarze Schöne» gehe ich absichtlich nicht näher ein. Nur scheint es mir, daß wenn wirklich jenen Sonetten ein Herzenserlebniß des Dichters zu Grunde liegt, wie doch wohl anzunehmen, und wenn dies Herzenserlebniß sich in dem Verhältniß Biron's zu Rosalinde

wiederspiegelt, die Verlorene Liebesmühe doch wohl geraume Zeit nach dem Abbruch des Liebesverhältnisses gedichtet sein müßte; während desselben oder kurz nachher hätte der Dichter es wohl kaum so kühl und ironisch dargestellt. Richard III. scheint, wie schon H. Isaac bemerkte, den Eifersuchtssonetten näher zu stehen. Vielleicht erklärt sich die misogyne Stimmung des Dramas daraus, daß damals die Liebeswunde des Dichters noch nicht ganz geheilt war.

Ueber die Abfassungszeit von Romeo and Juliet gehen die Ansichten der Shakespeare-Forscher ebenfalls sehr auseinander: 1591—1596. Die Beantwortung der Frage wird durch die abweichende Textgestaltung der beiden ältesten Quarto-Ausgaben kompliziert und erschwert. Immerhin wird man, besonders nach den Untersuchungen von T. Mommsen, annehmen dürfen, daß die Zusätze und Aenderungen, welche die Quarto-Ausgabe von 1599 von dem ursprünglichen, in der Quarto-Ausgabe von 1597 sehr entstellt und lückenhaft wiedergegebenen Texte wahrscheinlich unterscheiden, nicht bedeutend sind. Denn die Quarto-Ausgabe von 1599 zeigt metrisch und stilistisch noch fast durchweg das Gepräge einer Jugenddichtung.

Wiederum aber scheint mir das Jahr 1591, welches von Manchen angenommen wird, als zu früh gegriffen. Zu dieser Datierung verleitete insbesondere die vermeintliche Anspielung auf ein Erdbeben, welches 1580 stattgefunden hatte (*'T' is since the earth-quake now eleven years.* Romeo and Juliet I, 3). Es mag immerhin sein, daß Shakespeare an dieses Erdbeben gedacht hat. Aus dem Umstande aber, daß noch in der Ausgabe von 1599 diese Worte unverändert stehen, läßt sich entnehmen, daß sie keine bestimmte chronologische Bedeutung haben, oder doch höchstens die, daß die Phantasie des Dichters die Geschichte von Romeo and Juliet etwa ins Jahr 1591 verlegte.

Wenn nun wirklich, wie Viele vermuthen, Shakespeare in den ersten 90er Jahren in Oberitalien war, so würde sich bei einer Tragödie, die unter der Nachwirkung der Eindrücke einer italienischen Reise entstanden wäre, eine solche Fixierung der Zeit der Handlung wohl erklären. Wem diese Deutung nicht gefällt, der mag immerhin annehmen, daß Shakespeare schon im Jahre 1591 den Plan zu Romeo and Juliet entworfen und vielleicht ein paar Scenen theilweise ausgeführt hatte. Für die Abfassungszeit der ganzen Tragödie kann jene Anspielung nichts beweisen.

Weder der Versbau, noch Stil oder Darstellungsweise des Dramas paßt zu der Datierung 1591, was sich aus einer einfachen

Vergleichung mit dem sicher um diese Zeit gedichteten dritten Theil von Heinrich VI. ergiebt. Nach metrischen Kriterien muß Romeo and Juliet etwa in die Zeit von Richard III. fallen (Goswin König a. a. O., S. 133). Auch der Stil weist ungefähr auf die Zeit hin; nur ist die Anwendung von Antithesen, Kontrasten, Oxymoren noch feiner und künstlicher, und das Spiel mit Wortechos noch weiter entwickelt. Die Charakterzeichnung ist ohne Frage vollkommener und reifer als in Richard III. Die Komposition zeigt noch Vorliebe für symmetrische Struktur, ist aber kunstvoller, wie sich schon aus der schön aufgebauten ersten Scene von Romeo and Juliet ergiebt.

Schon aus diesen Gründen müßten wir Romeo and Juliet etwa in die Jahre 1593—94 verlegen. Es zeigt sich aber weiter, daß ganz besonders enge Beziehungen zwischen Romeo and Juliet einerseits und Lucretia und Love's Labour's Lost andererseits bestehen.

Mannigfache Parallelstellen und Berührungen im Ausdruck lassen sich besonders in Lucretia und Romeo and Juliet nachweisen; und es ist bemerkenswerth, daß diese meist im letzten Theil von Lucretia und in den drei ersten Akten von Romeo and Juliet, besonders aber im ersten Akt zu finden sind.

So erinnert gleich im Eingang der ersten Scene der Ausdruck '*heartless hinds*' Romeo and Juliet I, 1, 73 an '*heartless peasants*' Lucretia 1392. Die Metapher '*purple fountains*' Romeo and Juliet I, 1, 92 findet sich auch Lucretia 1734

And from the purple fountain Brutus drew
The murderous knife;

wobei zu beachten, daß der Ausdruck in Lucretia viel prägnanter und zu einem Gleichniß ausgesponnen, in Romeo and Juliet mehr phrasenhaft ist. Der Vergleich Romeo and Juliet I, 1, 140

. . all so soon as the all-cheering sun,
Should in the furthest east begin to draw
The shady curtains from Aurora's bed —

könnte eine Reminiscenz enthalten an Lucretia 372

Look, as the fair and fiery-pointed sun
Rushing from forth a cloud, bereaves our sight;
Even so the curtain drawn, his eyes begun
To wink, being blinded with a greater light —

wo von Tarquinius die Rede ist, der den Vorhang von dem Bett der schlafenden Lucretia fortzieht. Das übereinstimmende, in Shake-

speare's Jugenddichtungen öfters wiederkehrende Bild vom Wurm, der an der Knospe nagt (Romeo and Juliet I, 1, 156; Lucretia 848), sei nur nebenher erwähnt. In der folgenden Scene (I, 2) erinnern die «irdischen Sterne» (*earth-treading stars that make dark heaven light*) an Lucretia 13 (*mortal stars, as bright as heavens beauties*) und die Aprilblüthen an Lucretia 395 (*April daisy*); die Gegenüberstellung von Schwan und Krähe (I, 2, 92) an Lucretia 1009. Die nächste Scene (Romeo and Juliet I, 3) bietet wieder den Vergleich vom Antlitz als Buch der Liebe und den Augen als Randglossen (*margent*), wie die vorhin zitierte Stelle Lucretia 99. Die vierte Scene des ersten Aktes enthält in der letzten Rede Romeo's mehrere Anklänge an Lucretia 26, 278, 1178, 1729 (abgelaufener Termin, vorzeitiger Tod, Cupido als Pilot). In der fünften Scene läßt sich vergleichen: Romeo and Juliet I, 5

O, she doth teach the torches to burn bright

mit Lucretia 190

Fair torch, burn out thy light and lend it not
To darken her whose light excelleth thine.

ferner: Romeo and Juliet I, 5, 93

. . this intrusion shall
Now seeming sweet convert to bitter gall

mit Lucretia 889

Thy honey turns to gall, thy joy to grief.

Der Prolog zum zweiten Akt erinnert in dem Verse: Romeo and Juliet II, Chor. 8

. . she [must] steal love's sweet bait from fearful hooks

an Lucretia 103

She touch'd no unknown baits, nor fear'd no hooks.

Dann werden die Anklänge spärlicher. Ich verzeichne noch:

Romeo and Juliet III, 2, 47

. . the death-darting eye of cockatrice.

Lucretia 540

. . with a cockatrice, dead-killing eye.

Romeo and Juliet III, 2, 116

. . sour woe delights in fellowship.

Lucretia 790

. . fellowship in woe doth woe assuage.

Romeo and Juliet III, 5, 127

When the sun sets, the air doth drizzle dew;
But for the sunset of my brother's son
It rains downright.
How now! a conduit, girl?

Lucretia 1226

But as the earth doth weep, the sun being set,
Each flower moisten'd like a melting eye;
Even so the maid with swelling drops gan wet
Her circled eyne, enforced by sympathy
Of those fair suns set in her mistress' sky.

Lucretia 1233

A pretty while these pretty creatures stand,
Like ivory conduits coral cisterns filling.

Romeo and Juliet IV, 1, 60

. . out of thy long-experienced time,
Give me some present counsel, or, behold
Twixt my extremes and me this bloody knife
Shall play the umpire.

Lucretia 1820

Now set thy long-experienced wit to school

Lucretia 1840

. . by this bloody knife
We will revenge the death of this true wife

wobei zu beachten ist, daß Julia's Absicht sich zu erdolchen, in der Quelle, Brooke's Gedicht, nicht erwähnt ist; ferner daß das Epitheton '*bloody*' in der Romeo-Stelle mehr phrasenhaft, proleptisch gebraucht ist, wie in mechanischer Wiederholung der Lucretia-Stelle.

In der fünften Scene des vierten Aktes erinnern die Lamentationen der alten Capulets in ihren Concetti und Bildern wieder an Lucretia, z. B. Romeo and Juliet IV, 5, 29, Lucretia 1254 (erfrorene Blume); Romeo and Juliet IV, 5, 45, Lucretia 960 (Zeit als Pilger personifiziert).

Auch die gehäuften Antithesen in des alten Capulet's Klage sind ganz im Stil der Lucretia: Romeo and Juliet IV, 5, 84

All things that we ordained festival,
Turn from their office to black funeral;

Our instruments to melancholy bells,
Our wedding cheer to a sad burial feast,
Our solemn hymns to sullen dirges change,
Our bridal flowers serve for a buried corse,
And all things change them to the contrary!

Lucretia 890

Thy secret pleasure turns to open shame,
Thy private feasting to a public fast,
Thy smoothing titles to a ragged name,
Thy sugar'd tongue to bitter wormwood taste.

Wenn in der letzten Scene des Dramas, Julia, indem sie sich erdolcht, ausruft:

O happy dagger!
This is thy sheath!

und ihr Vater dann klagt:

This dagger hath mista'en . .
. . it is mis-sheathed in my daughter's bosom —

so läßt sich dazu vergleichen Lucretia 1723

Even here she sheathed in her harmless breast
A harmful knife, that thence her soul unsheathed.

Wie ähnlich im Allgemeinen der Stil beider Dichtungen ist, wie übereinstimmend Oxymora, Kontraste, Antithesen, Wortspielereien, Metaphern, Vergleiche, — dafür weitere Belege anzuführen, scheint überflüssig. Die zitierten Parallelstellen werden genügen, um die enge Zusammengehörigkeit von Lucretia und Romeo and Juliet darzuthun. Sie gehen an Zahl und Bedeutung über das gewöhnliche Maaß weit hinaus und lassen sich wohl nur durch die Annahme erklären, daß Shakespeare, als er die eine Dichtung verfaßte, von Erinnerungen an die andere noch stark beeinflußt war. Und zwar scheint sowohl die Vertheilung, wie das gegenseitige Verhältniß der Parallelstellen darauf hinzuweisen, daß Romeo and Juliet bald nach Lucretia gedichtet worden ist.

Kaum minder zahlreich und bedeutsam sind die Berührungen zwischen Romeo and Juliet und Love's Labour's Lost. Die ähnlichen Charaktere (Rosalinde, Biron-Mercutio) sind ja bekannt. Auch der übereinstimmende Stil ist oft genug hervorgehoben worden. Die Vorliebe für Wortechos ist besonders im ersten Akt von Romeo and Juliet auf die Spitze getrieben z. B. I, 1

. . fought on part and part
Till the prince came and parted either part

oder

Pursued my humour not pursuing his,
And gladly shunn'd who gladly fled from me

oder

She is too fair, too wise, wisely too fair

oder

That most are busied when they 're most alone

oder I, 3

I'll look to like, if looking liking move.

Das ist noch ganz der Stil von Love's Labour's Lost, z. B. I, 1.

Light seeking light doth light of light beguile

oder II, 1

Of all that virtue love for virtue lov'd

oder II, 1

They say so most that most his humours know

oder V, 2

There 's no such sport as sport by sport o'erthrown.

Der Wortschatz beider Dramen weist außergewöhnlich viel Uebereinstimmungen in seltenen Wörtern auf; so sind die Wörter '*bedeck*', '*butt-shaft*', '*dish-clout*', '*plantain*,' '*moderately*', '*vowel*' bei Shakespeare überhaupt nur zweimal, die gemeinsamen Wörter '*collier*', '*dry-beat*', '*indite*', '*logger-head*', '*passado*', '*sententious*', '*sycamore*' überhaupt nur dreimal belegt. Berührungen in charakteristischen Gedanken und Ausdrucksparallelen lassen sich besonders in den beiden letzten Akten von Love's Labour's Lost und im ersten Akt von Romeo and Juliet nachweisen.

Wenn gleich in der ersten Scene Benvolio erzählt, er habe Romeo, den liebeschwärmenden, in einem Sykomorenhain getroffen, so läßt sich dazu die Stelle Love's Labour's Lost V, 2, 89 vergleichen, wo Boyet den verliebten König von Navarra und Genossen unter einer Sykomore belauscht. Und wenn Romeo vor Sonnenaufgang —

An hour before the worshipp'd sun
Peer'd forth the golden window of the east

seiner Schwärmerei für Rosalinde nachgeht, so werden wir an Love's Labour's Lost IV, 3, 221 erinnert, wo Biron sagt:

Who sees the heavenly Rosaline
That, like a rude and savage man of Inde,
At the first opening of the gorgeous east,
Bows not his vassal head and strucken blind
Kisses the base ground with obedient breast?

Oder liegt jener Zeitbestimmung etwa eine tiefere Symbolik zu Grunde, eine Andeutung, daß die Sonne Julia, vor welcher der Mond Rosalinde erblaßte, zur Zeit noch nicht aufgegangen war (vgl. Romeo and Juliet II, 2, 4)?

Es ist aber wiederum ganz der hyperbolische Ton, in dem Biron von Rosalinde spricht, wenn Romeo sagt: Romeo and Juliet I, 1, 238

He that is strucken blind cannot forget
The precious treasure of his eyesight lost.

So erzählt auch Rosalinde Love's Labour's Lost V, 2, 443

Madam, he swore that he did hold me dear
As precious eyesight.

Und der Schlußvers der ersten Scene von Romeo and Juliet:

I'll pay that doctrine or else die in debt

klingt aus wie Love's Labour's Lost V, 2, 333

And consciences that will not die in debt . .

Romeo erwidert auf Benvolio's Frage: *In love?*:

	Out —
Benvolio (unterbricht ihn):	*Of love?*
Romeo (fährt fort):	*Out of her favour, where I am in love.*

In der letzten Scene von Love's Labour's Lost (V, 2, 164) deklamiert Moth:

	Out —
Boyet (unterbricht ihn):	*True; out indeed.*
Moth (fährt fort):	*Out of your favours, heavenly spirits, vouchsafe* *Not to behold . .*

In der zweiten Scene des ersten Aktes von Romeo and Juliet wird das 'Wegerichblatt für 'n geschundenes Schienbein' offenbar nach dem Rezept von Love's Labour's Lost III, 1, 109 verschrieben.

In Romeo and Juliet I, 4 treten Romeo und seine Freunde maskiert auf wie die Herren in Love's Labour's Lost V, 2, und Benvolio sagt: Romeo and Juliet I, 4, 9

But let them measure us by what they will;
We'll measure them a measure, and be gone.

In Love's Labour's Lost V, 2, 183 empfängt Boyet die maskierten Gäste im Auftrage seiner Herrin unhöflich:

She says . . . . you may be gone.

Der König darauf:

Say to her we have measured many miles
To tread a measure with her on this grass.

Mercutio's Witz: *women of good carriage*, in derselben Scene (Romeo and Juliet I, 4, 94) erinnert an den von Moth in Love's Labour's Lost I, 2, 73: *Samson was a man of good carriage.*

In dem ersten Zwiegespräch von Romeo und Julia klingt der berühmte Vers:

And palm to palm is holy palmers' kiss

im Rhythmus ganz ähnlich wie Love's Labour's Lost V, 2, 140

And mock for mock is only my intent

und erinnert im Ausdruck an Love's Labour's Lost V, 2, 816

And, by this virgin palm now kissing thine . .

Mercutio beschwört den verschwundenen Romeo: Romeo and Juliet II, 1, 21

. . That in thy likeness thou appear to us.

Und ebenso Biron: Love's Labour's Lost IV, 3, 46

Now, in thy likeness, one more fool appear!

Auch in der vierten Scene des zweiten Aktes klingen Mercutio's Spöttereien noch etwas an die Biron's an (*stabb'd with a white wench's black eye — the blind bow-boy's butt-shaft*). Sonst aber kann ich im weiteren Verlauf der Tragödie keine Reminiscenzen an das Lustspiel mehr entdecken. Mit der Erinnerung an Rosalinde schwindet auch die an Verlorene Liebesmüh. Wiederum läßt sowohl die Vertheilung wie das gegenseitige Verhältniß der Parallelstellen darauf schließen, daß Love's Labour's Lost vor Romeo and Juliet gedichtet ist.

H. Isaac nahm allerdings die entgegengesetzte Reihenfolge an. Er meinte, daß Romeo's überschwengliche Liebesschwärmerei nicht wohl erklärlich sei, nachdem Biron-Shakespeare dem hyperbolischen, gezierten, euphuistischen Stil der Liebessonette Valet gesagt. Allein dieser subtile ästhetische Grund, so bestechend er auf den ersten Blick ist, zerfällt doch bei näherer Betrachtung in Nichts. Biron und Romeo sind ganz verschiedene Charaktere, und keiner von Beiden ist gewiß so ohne weiteres mit dem Dichter zu identifizieren, wenn dieser auch vielleicht in jedem der Beiden eine Seite seines Wesens dargestellt haben mag. Romeo entspricht vielleicht einer früheren

Phase in der Entwicklung seines Charakters als Biron, damit ist aber noch nicht gesagt, daß die Gestalt des Romeo vom Dichter vorher geschaffen sei. Um den jugendlichen Schwärmer Romeo zu charakterisieren, war die überschwengliche Sprache, von der sich Biron losgesagt hat, wohl angebracht. Und es ist zu beachten, daß sie gerade in Bezug auf Rosalinde angewendet wird. Im Allgemeinen ist die Sprache der Tragödie schon etwas reifer und maßvoller als die des Lustspiels, wenn man berücksichtigt, daß das stärkere Pathos auch einen stärkeren und mehr bilderreichen Ausdruck verlangt. Der Fortschritt in der dichterischen Technik zeigt sich noch besonders in der Anwendung des Reims und der Sonettform.

Aus dem Vorstehenden ergiebt sich als wahrscheinliche Abfassungszeit von Romeo und Julia der Winter 1593/94 oder Frühling 1594.

Auf andere Dramen, die sich mit Romeo and Juliet berühren, gehe ich nicht näher ein, da sie für die Datierung keinen Anhalt gewähren.

So ist z. B., wie Zupitza in diesem Jahrbuch gezeigt hat, das Lustspiel von den Beiden Veronesern durch die Geschichte von Romeo und Julia beeinflußt. Zupitza nahm an, daß Shakespeare, als er diese Komödie schrieb, Brooke's Gedicht von Romeus zwar gelesen, seine Liebestragödie aber noch nicht gedichtet hatte. Das ist ja sehr wohl möglich, obgleich es sonderbar erscheint, daß der Dichter, nachdem seine Phantasie von Brooke's Gedicht schon angeregt war, sich an einem viel weniger dankbaren Stoff versuchte. Im Allgemeinen ist die dichterische Kunst in den Beiden Veronesern gewiß noch unvollkommener, unreifer als in Romeo und Julia; die Clown-Scenen besonders erinnern noch sehr an die Komödie der Irrungen. Andererseits stehen aber manche Stellen schon ganz auf der Höhe von Romeo und Julia, zeigen einen recht ähnlichen Stil. Es wäre wohl möglich (wie auch H. Isaac annahm), daß das Lustspiel, wenngleich früher verfaßt, doch bald nach Romeo und Julia aus- oder umgearbeitet wäre. Vielleicht erklären sich die Mängel zum Theil auch aus dem Umstande, daß ein älteres Stück zu Grunde lag, oder aus der Flüchtigkeit der Bearbeitung.

Die Anspielungen auf die Sage von Hero und Leander (*a book of love*) dürften doch wohl durch Marlowe's Gedicht veranlaßt sein, welches erst 1593 (nach dem Tode Marlowe's?) in Druck gegeben wurde.

Daß der Sommernachtstraum derselben Periode angehört wie Romeo und Julia wird wohl allgemein angenommen. Stil und Versbau sind noch ganz ähnlich, wie schon Tycho Mommsen hervorhob. Auch an charakteristischen Ausdrucksparallelen fehlt es nicht.

Es scheint, als wenn die Fabel des Sommernachtstraums durch Kombination von Motiven der Romeo-Tragödie und des Lustspiels von den Beiden Veronesern beeinflußt und so die zu Grunde liegende Erzählung Chaucer's von «Palamon und Arcite» umgestaltet worden sei.

Die Elfenkönigin spukt schon in Romeo und Julia; ebenso präludiert dort schon die Hochzeitsmusik. Der Konflikt in der ersten Scene des Sommernachtstraums ist ein ganz ähnlicher wie im dritten Akt des Trauerspiels: man braucht nur statt Theseus den Fürsten von Verona, statt Egeus den alten Capulet, statt Hermia Julia, statt Demetrius den Grafen Paris, statt Lysander Romeo und statt der verlassenen Helena die vergessene Rosalinde zu setzen.

Fast noch mehr Uebereinstimmung besteht mit den Beiden Veronesern. Das Verhältniß der beiden Liebespaare, die Treulosigkeit des einen Liebenden, die Treue der verlassenen Geliebten, die Flucht, das Zusammentreffen im Walde, die Rückkehr der Liebespaare mit dem Herzog, das Alles ist sehr ähnlich. Wer die beiden Lustspiele genau nacheinander liest, wird finden, daß aus dem Schluß der Beiden Veroneser mehrere Leitmotive, sogar mit wörtlicher Uebereinstimmung, in den Sommernachtstraum hineinklingen.

Danach scheint es, als wenn der Dichter den Sommernachtstraum kurze Zeit nach der Romeo-Tragödie verfaßt, und als wenn er unmittelbar vorher mit der Umarbeitung der Beiden Veroneser sich beschäftigt hätte. Das würde etwa auf den Sommer oder Herbst 1594 als Abfassungszeit des Sommernachtstraums führen, eine Datierung, die genau stimmt zu der Schilderung des außergewöhnlich regnerischen Sommers (Akt II, Scene 1); denn wie oft genug erwähnt, paßt die Schilderung auf den Sommer 1594.

Shakespeare's und Bulthaupt's „Timon".

Von

Hermann Conrad.

Wer durch langjähriges, nicht bloß ästhetisches Studium sich eine tiefere Kenntniß Shakespeare's erworben hat, der muß erkennen, daß das in allen Ausgaben vertretene Drama Timon in der Gestalt, die es trägt, ebenso wenig von unserem großen Dichter herstammen kann wie Titus Andronikus, Perikles oder die beiden ersten Theile von Heinrich VI. Gegen eine Original-Arbeit Shakespeare's spricht im Timon geradezu Alles, mit alleiniger Ausnahme der Idee, daß man durch allzu große Menschenliebe zum Menschenhaß gelangen könne, die ihn, wie jenen größten Komödiendichter der modernen Zeit, angezogen haben mag.

Ihre Gestaltung, wie sie uns im Timon vorliegt, kann nicht ausscließlich von Shakespeare herrühren. In Molière's «Misanthrope» giebt es Stellen, wo die Gutmüthigkeit des Alceste über das Erlaubte hinauszugehen scheint und wir nahe daran sind, aus dem Mitleid in den Spott zu fallen; aber das Mitleid siegt schließlich doch über den Spott. Dem sogenannten Shakespeare'schen Timon gegenüber kann Mitleid überhaupt nicht aufkommen: er ist bei all seiner edlen und edel ausgedrückten Gesinnung — die, nebenbei bemerkt, Shakespeare'sche Retouche ist — thatsächlich ein sinnloser Verschwender, der weder die Person, der, noch den Gegenstand, den er schenkt, ansieht; und wenn in den beiden letzten Akten nicht eine gewaltigere Hand die Schwächen unserer armen Menschlichkeit durch seinen Mund geißelte, so würde uns der Menschenhasser durch eigenes Verschulden ebenso thöricht vorkommen, wie der urtheillose Menschenfreund. Ein wirklicher Shakespeare'scher Timon wäre — ja, wer kann sagen, was er geworden wäre? — jedenfalls eine unsrer ganzen

Liebe, unsres tiefsten Mitleides würdige Gestalt, die vielleicht über das furchtbare Leid, das undankbare Menschen ihr anthun, durch die eigene sittliche Kraft sich erhoben und siegreich aus dem Leben gegangen wäre.

Daß die Handlung nicht einheitlich ist, ist nicht un-Shakespearisch. Shakespeare weiß aber seine Parallel- oder Kontrast-Handlungen, seine Episoden mit der Haupthandlung zu verknüpfen, er weiß auch, eben durch die Art der Verknüpfung, im Leser ein verhältnißmäßig starkes Interesse für sie zu erwecken. Für die Alcibiades-Handlung scheint sich der betreffende Verfasser jedoch selbst gar nicht erwärmt zu haben; ja es sieht so aus, als ob er sie mit dem überlieferten Stoffe in sein Drama mechanisch hinübergenommen und ihre Bedeutung als Kontrast-Handlung nicht recht erkannt habe: wenigstens ist das Tertium comparationis der beiden Handlungen, der Undank der Athener, kaum merklich herausgearbeitet. Von einer Verknüpfung der Scenen ist im letzten Theile kaum die Rede; sie werden wie zufällig neben einander gestellt und könnten, von dem Schlusse abgesehen, ebenso gut eine ganz andere Reihenfolge haben.

Die Charakteristik der Nebenfiguren weist, wie die des Helden, überall, wo die Arbeit Shakespeares nicht offen zu Tage liegt, auf einen unfähigen Dichter. Typisch für die ursprüngliche und die retouchierte Charakteristik Shakespeares ist die Figur des Apemantus. Das Original hat aus dem Philosophen nur eine komische Figur zu machen gewußt, welche durch ihre unmotivierten Grobheiten und unfläthigen Schimpfereien das Publikum amüsiert und in einer Scene geradezu den Narren spielt; sobald Shakespeare Hand an ihn legt, wird er zum ernsten Denker, erhebt sich zum Mentor Timon's.

Daß die Formgebung gewisser Partien nach Sprache und Vers[1]) von Shakespeare herrühren sollte, ist für jeden Kenner des Dichters ausgeschlossen. Außerhalb dieser Stellen aber erkennen wir anstatt des steifen Stiles, des trivialen und stupiden Ausdrucks des Vorgängers die gedankenkräftige Sprache Shakespeare's mit ihrer feinen Gefühls-Abtönung, und anstatt des klappernden oder hinkenden Versleins des kleinen, den freiwogenden Rhythmus des großen Dichters, den mächtigen germanischen Vers in seiner höchsten Entwickelung, der, das

---

[1]) Ich glaube, daß die Herausgeber (von der 1. Folio an gerechnet) manche Stellen als versifizierte ansehen, die thatsächlich Prosa sind. Auch der gesetzlose vor-Shakespearische Blankvers zeigt sich niemals in so verwahrlostem Zustande, wie wir ihn in manchen Scenen des Timon antreffen. Weshalb sollte nicht der ungeschickte ältere Dichter zwischen Vers und Prosa abgewechselt haben?

Joch des antiken Klingklangs lächelnd abschüttelnd und nur d
Regungen der Dichterseele gehorchend, seine überwältigenden Triump
feiert in Hamlet und in Macbeth.

Die Mängel der Form erklären sich indessen nicht bloß aus d
Unkraft des Originaldichters. Die Verstümmelungen der Verse u
der Sätze könnten uns auf den Gedanken bringen, daß dem Druck
der Folio, in der das Drama zum ersten Male erschien, alte unlese
lich gewordene und beschädigte Rollen-Manuskripte mit den neuen
Blättern der Shakespeare'schen Aufbesserung untermischt, vorgeleg
hätten. Und danach kommen wir auf die Frage der Entstehu
dieser wunderbar zwiespältigen Dichtung, die zu einem Theile ga
sicher von Shakespeare, zum anderen sicher von ihm nicht herrüh

Diese Frage ist im Prinzip zuerst von dem Engländer Knig
in seiner *Pictorial Edition* (1838) und dann übereinstimmend m
ihm von Delius im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellsch
von 1867 gelöst worden. Beide nehmen an, daß ein älteres Dran
Timon von heute unbekanntem Verfasser existiert habe, das v
Shakespeare für seine Bühne nicht bearbeitet, sondern überarbeit
worden sei. Weshalb er das gethan, können wir nur vermuthe
Wahrscheinlich war der Stoff ein beliebter; wir besitzen aus jen
Zeit noch ein Drama Timon[1]), das mit dem Shakespeare'schen eb
nur die Umrisse des Stoffes gemein hat. Und da das Originalwe
offenbar eine sehr mangelhafte Arbeit war, so mußte es für das vo
nehme Globe-Theater aufgefrischt werden. Verrichtete Shakespea
seine Arbeit, wie wahrscheinlich, in dem ersten Lustrum des 1
Jahrhunderts, so würde noch ein persönliches Motiv vorliegen in d
vorübergehenden Seelenverfinsterung des Dichters, veranlaßt dur
furchtbare, von uns höchstens zu ahnende Vorgänge[2]), die ihn

[1]) 1842 von Alexander Dyce herausgegeben.

[2]) Graf Robert Essex war ein Freund und Protektor Shakespeares. Ich ha
die Hypothese zu begründen gesucht, daß er der überschwenglich gepriese
jugendlich schöne Freund der Sonette war (vergl. «Die Sonett-Periode in Sha
speares Leben», Jahrbuch von 1883). K. Elze hat sehr wahrscheinlich gema
daß der Sommernachtstraum zur Feier von Essex' Hochzeit geschrieben wur
Essex ist der einzige zeitgenössische Held, den Shakespeare in Heinrich V. preise
erwähnt, wie er auch die letzten Worte, die Essex vor seiner Hinrichtung gesproch
dem Herzog von Buckingham in Heinrich VIII. in den Mund legt. Wenn die
herrlichste Mensch der englischen Renaissance Shakespeare's Freund war, so si
die Intriguen gegen ihn, der Verrath seiner besten Freunde und seine ruchlo
Hinrichtung durch die *good Queen Bess* im Jahre 1601 eine hinlängliche Erk
rung des Shakespeare'schen Pessimismus.

dem misanthropischen Stoffe hinzogen und veranlaßten, vor Allem das Bild des Helden durch seine Kunst zu erneuern und veredeln.

Man muß nämlich die Annahme durchaus zurückweisen, als ob eine Shakespeare'sche Bearbeitung eines älteren Timon vorläge, ähnlich seinen Bearbeitungen einer älteren Bezähmten Widerspenstigen, eines älteren König Johann. Er hat nur die Theile neu bearbeitet, die ihm am Herzen lagen, und das waren diejenigen, die mit dem Schicksale Timon's zusammenhingen; die anderen hat er in ihrer alten unvollkommenen Gestalt gelassen, wie sie waren; daher der lächerliche Gegensatz in der Darstellung der Alcibiades- und der Timon-Handlung. Für die Entscheidung der Frage, warum er das gethan, fehlt uns heute jegliches Material. Vielleicht ist diese halbe Arbeit Shakespeare's zurückzuführen auf die naheliegende Erkenntniß, daß der Stoff der Timon-Legende, wie er sich nun einmal herausgebildet hatte, für eine wirksame tragische Behandlung überhaupt nicht geeignet war. Vielleicht reizte ihn in seiner damaligen Stimmung eben nur das Gemälde der menschlichen Heuchelei und Undankbarkeit und des Hasses, den jene in edlen Naturen erzeugen.

Zum Theil wegen der mangelnden Tragik des Stoffes, zum Theil wegen der ungeheuren Verschiedenheit der Arbeit in den einzelnen Theilen gehört Timon zu denjenigen Dramen Shakespeare's, die nicht aufgeführt werden[1]) und dem größeren gebildeten Publikum so gut wie unbekannt sind.

Um so erfreulicher ist es, wenn ein Dichter den Muth zeigt, eine bühnengerechte Bearbeitung des Timon herzustellen, damit die Shakespeare'schen Perlen, die aus dem Wust eines älteren, unfähigen Machwerkes herausglänzen, der Welt nicht verloren gehn. Dieser Mann ist Bulthaupt, der geschickte Ausführer des Schiller'schen Entwurfes der «Malteser».

In der kurzen Vorbemerkung gesteht er, daß er große selbständige Aenderungen an der Gestalt der Handlung vorgenommen habe, da «das Ganze ein hohles thönernes Gebild, von ungeschickter, fast kindlicher Hand errichtet», sei; andererseits sei es ihm als Pflicht erschienen, einige unerreichbar herrliche Theile des Originals in seine Umdichtung aufzunehmen. Freilich, fügt er hinzu, hätte er nicht

---

[1]) Nach den regelmäßigen statistischen Nachweisungen über deutsche Shakespeare-Aufführungen, welche das Jahrbuch bringt, wurde Der Kaufmann von Venedig, eins der beliebteren Dramen, vom 1. Juli 1876 bis Ende 1892 1036 mal, Timon nicht einmal aufgeführt.

gewagt, so entschlossen an dem Grundwerke zu rühren, «wenn nicht zweifellos der britische Riese an dem Werk nur geringen Antheil hätte.»

«Zweifellos» ist ein starkes Wort. Wie will Bulthaupt den geringen Antheil Shakespeare's am Timon feststellen, und zwar im einzelnen feststellen? Denn er will doch gerade die Theile Shakespeare'schen Ursprunges beibehalten, und er hat ja seine bedeutenden Aenderungen der Handlung nur unter der Voraussetzung vorgenommen, daß das Geänderte und Ausgemerzte aus der Mache eines unbedeutenden Dichters stamme. — Bulthaupt ist als Dichter und Aesthetiker ein feiner Kenner der Shakespeare'schen Kunst; aber um zu entscheiden, welche Theile von Shakespeare herrühren, welche nicht, dazu genügt ästhetisches Urtheil allein nicht; dazu gehört vor Allem philologisches Urtheil. Nun liegt es an sich nicht nahe, einem Dichter und Aesthetiker eine philologische Kenntniß Shakespeare's zuzumuthen; nach seiner Behauptung aber, daß Shakespeare nur einen geringen Antheil am Timon habe, scheint mir die Möglichkeit ganz ausgeschlossen. Die festeste Ueberzeugung Bulthaupt's, daß diese Stelle von Shakespeare herrühren muß, jene nicht von ihm herrühren kann, ist objektiv von geringem Werthe, sobald sie in Widerspruch tritt mit der Ueberzeugung des tiefen philologischen Kenners Delius. Wenn man einmal zu glauben genöthigt ist, wer sollte Bulthaupt eher glauben als Delius? — Delius hat sich durch ein lebenslanges Studium des originalen Shakespeare ein mehr oder weniger sicheres Gefühl für seine Sprache und Verskunst erworben; Bulthaupt schwerlich. Und Delius erkennt so viele Stücke als Shakespeare's Eigenthum an, daß man von einem «zweifellos nur geringen Antheil» des Dichters nicht sprechen kann.

Der Ausspruch Bulthaupt's wird noch bedenklicher, wenn wir die Ansichten anderer gründlicher Kenner Shakespeare's nebeneinander stellen. Da ergiebt sich nun die merkwürdige Erscheinung, daß die ästhetischen Forscher, Coleridge, A. W. Schlegel, Gervinus, Ulrici, Kreyßig[1]), den ganzen Timon als ein Produkt

---

[1]) W. Wendtlandt unternimmt es, im 23. Bande des Jahrbuches, auf rein ästhetischer Grundlage nachzuweisen, daß jedes Wort im Timon, so wie wir ihn besitzen, von Shakespeare selbst geschrieben sei; freilich müßten wir das Ganze als eine Kladde betrachten, der die Ausarbeitung noch folgen sollte. Einen Beweis, daß die bekannte Behauptung der Freunde und ersten Herausgeber des Dichters, Shakespeare habe nie in seinen Manuskripten etwas ausgestrichen, falsch sei, hat Wendlandt

Shakespeare's betrachten und die offenkundigen Mängel der Redaktion aus verschiedenen Gründen, die uns hier nicht interessieren, erklären; die philologischen jedoch, Knight, Delius, Elze, Fleay [1]) unserem Dichter einen bedeutenden Antheil zuweisen, die schwachen, fehlerhaften Partien aber auf die Arbeit eines untergeordneten Geistes zurückführen. Danach würde also Bulthaupt mit seiner Ansicht den gewiegtesten Kennern Shakespeare's allein gegenüberstehn.

Wie wenig übrigens Bulthaupt berechtigt war, nach einem Ueberschlag der Eindrücke, welche die Lektüre Timon's in ihm zurückgelassen, jenes Urtheil abzugeben; wie schwer es ist, Shakespeare's Eigenthum aus dem eines anderen Dichters herauszuerkennen, das beweist die Thatsache, daß drei philologische Forscher, Knight, Delius, Fleay, in ihrem Bestreben, den Betrag von Shakespeare's Arbeit in seinen einzelnen Posten festzustellen, zu vielfach abweichenden Resultaten gelangt sind. Und das ist nicht wunderbar: das ausgebildetste Sprach- und Versgefühl ist immer nur ein Gefühl, dessen Urtheile meist nicht beweisfähig, also wissenschaftlich unsicher sind. Dieses Gefühl hat streng philologische Forscher zu den abweichendsten Altersbestimmungen für die einzelnen Dramen geführt, so abweichend, daß der eine z. B. Ende gut, Alles gut zweifellos ein jugendliches Machwerk nennt, der andere es ebenso zweifellos der spätesten Periode des Shakespeare'schen Schaffens zuweist. Wenn solche Urtheils-Divergenzen bei ganzen Dramen vorkommen, wie viel größer muß die Unsicherheit werden, wenn das Gefühl entscheiden soll, ob gewisse Scenen, Scenentheile, Reden von Shakespeare sind oder nicht. Freilich ist ja auch unter den Philologen der Gråd der Verläßlichkeit ein verschiedenartiger: von den obengenannten drei Forschern ist Delius der bedächtigste, der strengste Kritiker, der Shakespeare den relativ geringsten Antheil an der Arbeit des Timon zuweist. Und durch seine Bedächtigkeit und Strenge hat er wenigstens so viel erreicht, daß kaum ein Kenner versuchen wird, von den größeren Stücken,

---

nicht erbracht. Das aber kann ihm jeder leidliche Kenner des Dichters mit apodiktischer Gewißheit versichern, daß es hundert Stellen im Timon giebt, die Shakespeare auch in einer Kladde nicht hätte schreiben können. Auf diese ganz hoffnungslose Arbeit ist übrigens ebenso viel Geist wie Sophistik verwandt worden.

[1]) Fleay ist übrigens der Ansicht, daß nicht Shakespeare ein unbedeutendes fremdes Werk überarbeitet, sondern ein unfähiger Dichter einen nicht ganz erhaltenen Shakespeare'schen Timon ergänzt habe. Die Unwahrscheinlichkeit dieser Hypothese hier nachzuweisen, würde zu weit führen.

die er als Shakespeare's Eigenthum bezeichnet, irgend eins als un-Shakespeare'sch nachzuweisen. Ob aber nicht mehr von Shakespeare herrührt, als er ihm zuweist, das bleibt eine offene Frage. Volle Gewißheit kann man hier nie erlangen. Wohl aber bin ich überzeugt, daß man einen der Wahrheit näher liegenden Punkt als bisher erreichen kann auf einem Wege, der, abgesehen von meiner eigenen Exploration, von der Shakespeare-Forschung bisher, soviel ich weiß, nicht beschritten worden ist.

Wer Shakespeare nicht bloß um des ästhetischen Genusses willen liest, sondern Gedanken- und Gefühls-Ausdruck, das Wort, aufmerksam beobachtet, der findet eine große Masse der Wiederholungen von neugeprägten Wörtern, von Bildern und Vergleichen, von Gedanken und Empfindungen nach Inhalt und Ausdruck, ja, von ganzen Gedankenreihen. Das ist vom heutigen Standpunkte aus eine auffällige Erscheinung: ein heutiger Dichter würde es unter allen Umständen vermeiden, sich bewußt zu wiederholen. Shakespeare und seine Zeitgenossen machten von der dichterischen Originalität kein großes Aufhebens. Wie sie alles beliebige Fremde, Stoffe und ihre Gestaltung im Ganzen sowohl, wie schöne Einzelheiten der letzteren, an sich rissen und durch Umprägung ihren Besitz-Stempel darauf drückten,[1]) so hielten sie es auch für erlaubt, die selbst gefundenen Ausdrücke und Bilder, Gedanken und Empfindungen, wo sich die Gelegenheit bot, zu wiederholen. Ich brauche für diese merkwürdige Erscheinung gar nicht an den Glauben der Leser zu appellieren; ich verweise sie vielmehr auf den von mir geführten Beweis: in der oben genannten Arbeit über Shakespeare's Sonette konnte ich für die überwiegend größere Zahl derselben (ca. 120) nachweisen, daß sie in den ersten Neunzigern des 16. Jahrhunderts geschrieben sein mußten, vermittelst einer Masse von etwa 350 Parallelismen in den Jugenddramen, die bis zur Wiederholung von ganzen Gedankenreihen der Sonette, einmal sogar eines ganzen Sonettes gingen. Ein Fünftel der Sonette mußte nach den ca. 90 Parallelstellen, wo-

[1]) Dieselben dramatischen Stoffe, wie Timon, Julius Cäsar, König Johann, wurden von verschiedenen Dichtern bearbeitet. Gewisse Sonette Petrarca's finden wir in allen bekannteren englischen Sonettisten jener Zeit wieder. (Vergleiche die Abhandlung des Jahrbuchs XVII: «Wie weit geht die Abhängigkeit Shakespeare's von Daniel als Lyriker?» Desgl. die literarhistorischen Studien zu Shakespeare's Sonetten im 59.—62. Bande von Herrig's Archiv für das Studium der neueren Sprachen.)

runter sich wieder die Wiederholung eines ganzen Sonettes[1]) befand, in den Jahren vor und nach 1600 gedichtet sein. Diese merkwürdige Erscheinung der häufigen Wiederholungen, die mitunter in den jugendlichen Dichtungen dutzendweise[2]) auftreten, meiner Ansicht nach das beste Kriterium für die Chronologie der Shakespeare'schen Dramen,[3]) gewährt uns die Möglichkeit, in den meisten Fällen festzustellen, ob ein größerer Passus von Titus Andronikus, von Heinrich VI., von Perikles oder von Timon, von Shakespeare herrührt. Eine absolute Sicherheit gewährt dieser Weg auch nicht; denn selbstverständlich giebt es Scenentheile und ganze Scenen, die von Shakespeare verfaßt sind, für welche sich aber dennoch keine Parallelismen in anderen seiner Dichtungen auffinden lassen. Eine absolute Sicherheit wird in dieser Frage niemals zu erlangen sein. Wir werden aber auf diesem Wege nachzuweisen im Stande sein, daß eine Reihe von Stücken, die Delius für nicht-Shakespeare'sch hielt, thatsächlich sein Eigenthum sind.

Um nun zu Bulthaupt's Timon zurückzukommen, so hatte er zwei Möglichkeiten, ein Drama Timon zu verfassen: entweder mußte er ein ganz neues Stück schreiben, oder Shakespeare's Drama neu bearbeiten. Im ersteren Falle ging ihn Shakespeare's Arbeit nichts an; stützte er sich aber auf sie, wie er es gethan, so mußte er Shakespeare's Eigenthum, soweit es irgend angängig war, respektieren und nur die Arbeit des älteren Dichters ersetzen. Um das zu können, mußte er durch eigenes Studium zu erkennen suchen, was Shakespeare vom Timon gehörte. Jedenfalls wird der Werth seiner Arbeit wesentlich davon abhängen, in wie weit er Shakespeare's Arbeit erkannt und bewahrt hat. Am allerwenigsten war ihm gestattet, ein neues Drama Timon zu schreiben und es mit schönen und langen Citaten aus Shakespeare zu schmücken: Shakespeare's Arbeit ist zu gut dazu, um einer geringeren Dichtung als Ornamentik zu dienen.

---

[1]) Das 66. Sonett ist die Original-Arbeit zu dem berühmten Monologe: *To be or not to be.*

[2]) So wunderbar das klingt, die genannten Arbeiten zeigen die Wahrheit der Behauptung.

[3]) In der «Hamlet-Periode in Shakespeare's Leben» (Herrig's Archiv, Bd. 73—75) wird auf diesem Wege die Abfassungszeit von Wie es Euch gefällt, Viel Lärm um Nichts, Julius Cäsar und Hamlet festgestellt und nachgewiesen, daß Troilus und Cressida aus zwei zu verschiedenen Zeiten geschriebenen Theilen besteht. Das Gleiche geschieht für Was Ihr wollt in meiner Ausgabe des englischen Originals.

Wir werden also Bulthaupt's Arbeit in ihrem Verhältniß zu Shakespeare's Timon prüfen; und zum Zwecke dieser Prüfung wird es erforderlich sein, Shakespeare's Eigenthum festzustellen.

Die große erste Scene des ersten Aktes, in welcher Timon als von aller Welt, von Dichtern und Malern, Senatoren und Kaufleuten, umworben und Freunden und Dienern wohlthuend dargestellt wird, trägt fast durchweg Shakespeare'sches Gepräge. Wenn Delius von dem Zeitpunkte an, wo Timon die auf ihn vorbereitenden Lobreden seiner Verehrer mit seinem Erscheinen unterbricht, die Hand des Vorgängers entdeckt und von dem Auftreten des Apemantus ab nur sie allein erkennen kann, so muß ich dem entgegnen, daß charakteristische Merkmale Shakespeare'schen Stiles sich in der ganzen Scene finden, vereinzelt nur in den prosaischen Reden, deren Mittelpunkt nicht der Philosoph, sondern der Clown Apemantus ist. Der obscöne Scherz in der Mitte dieses Gespräches z. B. kann von Shakespeare stammen:

Timon. Willst du von mir ein Mittagessen haben, Apemantus.
Apemantus. Nein, ich fresse keine Lords.
Timon. Thätest du's, so würdest du Ladys böse machen.
Apemantus. Oh, die fressen Lords und kommen so zu dicken Bäuchen.[1])
Timon. Das ist eine schlüpfrige Auffassung (apprehension).
Apemantus. Wenn du es fassest, nimm es für deine Mühe.

Desgleichen der Schluß des Gespräches:

Apemantus. Bist du nicht ein Kaufmann?
Kaufmann. Ja, Apemantus.
Apemantus. Der Handel möge dich zu Grunde richten, wenn die Götter es nicht thun.
Kaufmann. Wenn der Handel es thut, thun es die Götter.
Apemantus. Der Handel ist dein Gott, und dein Gott richte dich zu Grunde.

Ueberhaupt läßt sich behaupten, daß Shakespeare's Hand wenig zu merken ist überall, wo Apemantus den Narren spielt. Die eine versifizierte Stelle, wo er als Philosoph oder als ernster Mann auftritt, die Scene im vierten Akt, in welcher er Timon in der Einöde aufsucht, ist von Shakespeare, während die thörichten Schimpfereien in Prosa, welche den Abschluß dieses Gespräches bilden, von Shakespeare's Hand nichts merken lassen.

---

[1]) Derselbe obscöne Gebrauch von «essen» findet sich in Perikles (I, 1, 130).

Sobald Apemantus anfängt, verständig und auch hier in Versen zu reden, zeigen sich sofort Merkmale Shakespeare'scher Diktion; so gebraucht er hier (I, 1, 257), wie an anderen Stellen, das Konkretum «geschmeidige (Knie-)Gelenke»[1]) für das Abstraktum «Kriecherei, Streberei.» Dieselben Merkmale zeigen die übrigen ganz oder zum Theil von Delius für unecht gehaltenen Partien: das Gespräch Timon's mit seinen Verehrern bis zum Auftreten des Apemantus[2]), die wenigen Worte, die zwischen Timon und Alcibiades gewechselt werden[3]) (zwischen denen auch die oben berührten Worte des Apemantus stehen), und — mit Ueberspringung der prosaischen Neckereien zwischen Timon und zwei Lords nach dem Abgange aller Uebrigen — die versifizierten Reden zwischen den beiden Lords nach dem Abgange des Apemantus[4]). Ich freue mich, konstatieren zu können, daß ich unabhängig von Knight und Fleay, deren Ansichten ich erst nach Vollendung meiner Untersuchung kennen gelernt, genau zu deren in diesem Falle übereinstimmenden Resultate gelangt bin.

---

[1]) Englisch: *supple joint* oder *supple knee.* Richard II., I, 4, 33; Troilus und Cressida, II, 3, 113; III, 3, 48; Der Sturm, III, 3, 107.

[2]) Gebrauch von *strait* (eng) im Sinne von «genau, streng»: Timon I, 1, 96; Maß für Maß II, 1, 19; 1. Heinrich IV. IV, 3, 79; 2. Heinrich VI. III, 2, 258. — *Period* im Sinne von «ein Ende machen» (I, 1, 99) erkennt Delius selbst als eine Shakespeare'sche Bildung an. — *Feather* (Feder) im Sinne von «Art, Gattung» (vergl. *birds of one feather*, Vögel von gleichem Gefieder) findet sich hier (I, 1, 100) und Verlorene Liebesmühe IV, 1, 96. — «Den Teller halten» als Charakteristikon der Diener-Stellung kommt hier (I, 1, 120) und Verlorene Liebesmühe V, 2, 477 vor; im letzteren Drama nennt Shakespeare den Diener einen «Teller-Ritter» (V, 2, 464). — Für die Stelle:

Denn seit Ehrlosigkeit des Menschen Kern
Verfälscht, ist er bloß Außenseite (I, 1, 158)

vergleiche man im Kaufmann von Venedig die Rede Bassanio's (III, 2, 72. 89). — Mit den Gegensätzen *praise* und *dispraise* (Lob — Tadel, hohe — geringe Schätzung) spielt Shakespeare, wie hier (I, 1, 165), wiederholt (Die beiden Veroneser III, 2, 54; IV, 4, 107; 1. Heinrich IV. V, 2, 60).

[3]) Das Verbum *feed* (füttern, essen) braucht Shakespeare mit Vorliebe für «schwelgen mit den Augen»; die Leute «füttern ihre Augen mit einem Anblick», oder einfach sie «futtern an einem Anblick»: hier (I, 1, 162); Venus und Adonis 399. 548. 822. 1104; Wie es Euch gefällt III, 4, 60; Ende gut, Alles gut I, 1, 236; Othello II, 1, 228. — In derselben Verwendung finden wir *feast* (schmausen): hier (I, 2, 133) und Sonette 47, 5; 75, 9.

[4]) Dem *very heart of kindness* (dem wahren Herzen der Freundlichkeit d. h. der äußersten Freundlichkeit) I, 1, 288 entspricht ein «Herz der Hoffnung» (Coriolan I, 6, 55) und ein «Herz des Verlustes» (Antonius und Cleopatra IV, 12, 29).

Während die erste Scene eine wenn nicht von Handlung b lebte, so doch von einem edlen Gedanken- und Gefühlsleben g tragene, glänzende Exposition der Lebensverhältnisse Timon's giet und in ihr ganz auffallend die weise, planmäßige Hand Shakespeare hervortritt in den Worten des Dichters, mit denen er Timon's z erwartendes Schicksal im voraus abschattet, fällt die zweite Scer des ersten Aktes als dramaturgisches Ganzes und im Einzelnen u endlich von ihr ab. Inhaltlich haben wir eine reine Parallel-Scer zu der ersten vor uns: wir sehen die beste Gesellschaft von Athe bei Timon zu einem Mittagsmahle versammelt, das durch die cynische und boshaften Reden des Apemantus gewürzt wird; der Glanz d Hauses wird manifestiert durch die zum Nachtisch eintretende G sellschaft von Tänzerinnen, welche ungerufen Timon's Bankett m einer Maske verherrlichen; dann, erfüllt von den angenehmen un erhebenden Eindrücken des Festes, zeigt sich der edle Wirth i einer wahrhaft verschwenderischen Gebelaune. Die Handlung abe rückt nicht einen Schritt vorwärts, oder vielmehr denkt noch imme nicht daran zu beginnen. Träte nicht zuletzt der Haushofmeiste Flavius auf, der uns von der Leerheit der Kasse Timon's berichte so würde diese Scene nicht einen einzigen neuen Zug zu dem Ge mälde der ersten hinzufügen. Shakespeare hätte zwei solche au gedehnte Parallelscenen, in denen die Handlung stagniert, am A fange eines Dramas sicher nicht geschaffen; hätte er der Stärke d Eindruckes wegen eine zweimalige Macht- und Pracht-Entfaltu Timon's für nöthig gehalten, so hätte er die zwei Scenen bess variiert und in der zweiten durch eine kräftig einsetzende Handlu unsere Spannung erweckt. Daß also diese beiden Scenen von Shak speare herrühren sollten, ist rein kompositionell betrachtet eine U möglichkeit.

Fragt man nun, weshalb denn Shakespeare, wenn er einmal d Drama neu bearbeitete, diese Scene in ihrer langweiligen Bedeutung losigkeit stehn ließ, so ist die Antwort: er hatte eben nich weiter als Bühnenbearbeitung eines älteren Stückes vor, wie b Heinrich VI. und bei der bezähmten Widerspenstigen, d. eine «Aufmunterung» des Textes im Hinblick auf einen erhöht Bühneneffekt. Wie in der bezähmten Widerspenstigen, der Original vorhanden ist, ließ er das Gefüge der Handlung auch hi intakt. Hätte er einen Theil der Handlung geändert, so hätten au andere Theile in dem ineinandergreifenden Organismus, welchen m die Handlung eines Dramas nennt, geändert werden müssen.

viel Interesse aber hatte der Dichter an dem alten Timon offenbar nicht, um ihn einer Umarbeitung von Grund aus, die einer Neuschöpfung gleichgekommen wäre, zu unterwerfen. Wie hätte er es auch haben können? Sollte er weniger als wir eingesehen haben, daß die Timon-Fabel, wie sie nun einmal vorlag, weder den Stoff zu einer reichen, spannenden Handlung noch zu einer wirksamen Tragödie enthielt? — So hat er denn diese Scene als solche beibehalten, weil er die Handlung nicht ändern wollte und andererseits, bei der Dürftigkeit der letzteren, sie nicht auslassen konnte.

Auch im Einzelnen ist Shakespeare's Hand wenig erkennbar. Sicher von ihm ist der Anfang der Scene, wo der plötzlich reich gewordene Ventidius das von Timon geliehene Geld mit Zinsen wiedergeben will, aber von diesem in seiner Großmuth zurückgewiesen wird. In diesen wenigen Versen sind zwei deutliche Parallelismen zu anderen Shakespeare'schen Arbeiten[1]). Nicht von Shakespeare scheint mir das folgende meist in Prosa geschriebene Gespräch mit Apemantus zu sein, bis zu der die Maske einleitenden Rede Cupido's (einschließlich); wenigstens ist mir hier weder im Gedanken noch in der Form etwas direkt auf Shakespeare Hinweisendes aufgefallen. In dem Rest der Scene glaube ich Shakespeare's Hand in einzelnen Reden, Wendungen und Wortspielen zu erkennen; von Parallelismen finde ich nur zwei unbedeutende im Ausdruck, auf die kein großes Gewicht zu legen ist. Shakespeare's Eigenthum wird sich hier also schwer feststellen lassen, und mit Ausnahme der ersten 22 Verse werden wir die Scene im Wesentlichen als von dem Vorgänger herrührend betrachten müssen. — Delius' und mit ihm Knight's und Fleay's Behauptung, daß Shakespeare keinen Theil an diesem Machwerk habe, halte ich nicht für richtig.

Bulthaupt beginnt das Drama mit einer Scene zwischen der Haushälterin Lesbia und Klytia — Timon's Tochter. Ja, er giebt

[1]) So finden wir hier den Gedanken, daß Förmlichkeit (*ceremony*) im Verkehr erfunden wurde, um die Herzenskälte zu verstecken (I, 2, 15), und im Cäsar, daß erkaltende Freundschaft sich zuerst in der Förmlichkeit des Benehmens kundthut (IV, 2, 21). — Das Sprichwort: *Confess and be hanged* (Bekenne und laß dich hängen) — I, 2, 22 — verwendet Shakespeare auch im Kaufmann von Venedig (III, 2, 35) und im Othello (IV, 1, 38). — Wie Ventidius mit Bezug auf seinen eben verstorbenen Vater sagt, daß die Götter ihn «zum Frieden gerufen haben» (I, 2, 3), so hat Macbeth den Duncan «zum Frieden gesandt» (III, 2, 20).

Timon eine Tochter[2]) und einen Schwiegersohn, der freilich zunächst nur mit ihr verlobt ist. Klytia mustert die Vorrichtung zum Gastmahl im Vorgefühl ihrer Hausfrauenwürde. Glaukon, ihr Bräutigam, der bald darauf auftritt, sieht mit Befremden seine Braut im Bankettsaal und schickt sie ins Frauengemach zurück. Er erscheint weniger liebevoll als ernst und streng; so tadelt er auch den Hausverwalter Myron, daß er die Tafeln viel zu reich besetzt habe, und scheint geringes Vertrauen in seine und Timon's Finanzwirthschaft zu setzen. Indessen so schlecht, wie mit dem Shakespeare'schen, steht es mit dem Bulthaupt'schen Timon noch nicht. Dieser hat das halbe Chios, das er besessen, verkauft und die gewaltige Summe des Erlöses schwimmt eben jetzt auf dem Meere.

Hierbei tritt uns der Gedanke nahe, daß Bulthaupt aus dem sinnlosen Verschwender einen freigebigen, prachtliebenden Mann machen will, der für seine kostspieligen Neigungen noch wenigstens den Rückhalt eines großen Vermögens hat, wenn die anderen Baarvorräthe freilich auch in dieser Lebensweise dahingeschwunden sind. Offenbar fühlt Bulthaupt die Verpflichtung, Timon als Vater einer Tochter weniger leichtsinnig erscheinen zu lassen. Wie weit ihm das gelungen ist, werden wir sehen.

Das Gespräch des Dichters und Malers, dessen erster Theil mit einigen bedauerlichen Auslassungen ziemlich genau nach Heyse's Uebersetzung wiedergegeben wird, erleidet eine Unterbrechung durch den von Bulthaupt gedichteten Dialog zweier Senatoren, von denen der eine den Neid auf Timon's durch seine Freigebigkeit gewonnene Macht, der andere die unbeirrte Habgier dieser sogenannten Freunde Timon's darstellt. Der Zusatz ist zweifellos geschickt, aber vielleicht nicht an der besten Stelle. Denn das Gespräch zwischen dem Dichter und Maler wird nun erst wieder fortgesetzt, leider wieder mit Auslassungen, die ich in Anbetracht der Herrlichkeit dieser Shakespeare'schen Poesie nicht begreiflich finde.

Als Timon auftritt, bringt Bulthaupt wieder ein passendes Einschiebsel: eine Timon wie einem Fürsten dargebrachte Huldigung seiner «Freunde», die dieser mit königlicher Bescheidenheit hinnimmt.

Nun kommt die Befreiung des wegen Schulden eingekerkerten Ventidius, der bei Bulthaupt Menander heißt. — Es ist, nebenbei

---

[2]) Das hatte bereits Cumberland, ein früher englischer Bearbeiter, 1773 gethan. Es wäre interessant zu erfahren, ob Bulthaupt das schwer erreichbare Buch vorgelegen hat.

bemerkt, etwas unverständlich, weshalb Bulthaupt sämmtliche Namen geändert hat. — Hierauf stattet Timon seinen Diener aus, damit er die Tochter eines wohlhabenden alten Atheners heirathen kann. Timon kommt nach ein paar mit dem Dichter und dem Maler gewechselten Worten auf das erwartete Schiff zu sprechen, das schon vor zwei Tagen hätte im Piräus sein müssen; kauft nichtsdestoweniger den ihm von einem Juwelier angebotenen kostbaren Edelstein und schließt mit einer schönen, von Bulthaupt gedichteten Rede, in der er allen Besitz, der nicht seinen und seiner Freunde Lebensgenuß erhöhe, todt und werthlos nennt. Von dem Auftreten des Apemantus ab ist Alles, was bei Shakespeare zu dieser Scene gehört, fortgelassen, auch das erste Auftreten des Alcibiades, das, wie oben gezeigt, von Shakespeare herrührt und absichtlich in diese erste Scene eingefügt ist. Bulthaupt, welcher der Alcibiades-Handlung eine weit größere Bedeutung giebt, hätte alle Veranlassung gehabt, dieses Stück beizubehalten.

Ohne Scenenwechsel setzen sich bei Bulthaupt alle zu Tische, und nun erscheint Apemantus. Nachdem Timon ganz ex abrupto «den Braunen» verschenkt, wird Apemantus der Mittelpunkt des Gespräches, das aus un-Shakespeare'schen Stücken der ersten und zweiten Scene des ersten Aktes zusammengesetzt ist. Danach scheint Bulthaupt die von dem Vorgänger und Shakespeare stammende Doppelnatur dieser Figur nicht erkannt zu haben: der hier eingeführte «Hund» und Narr Apemantus wird später dem Shakespeare'schen Philosophen den Platz räumen.

Nun erst erscheint, von einem Pagen angekündigt und trotz des Widerspruches des sittenstrengen Glaukon, dessen Mitbewerber um Klytia's Hand er gewesen ist, Alcibiades, auf seine zwei Hetären gestützt, mit einer Schaar von flötenblasenden Knaben und tanzenden Mädchen, um dem Vater Timon den Makel der Sittenlosigkeit und der Thorheit aufzuheften. Was man dem Junggesellen Timon leicht verzeiht, kann man dem Vater Klytia's nicht verzeihen: das Haus, in dem eine reine Jungfrau herrscht, darf nicht von Dirnen besudelt werden, und die Bewerbung eines Mannes, der mit seinen Mätressen offen durch die Straßen zieht, hätte Timon nicht annehmen dürfen. Die Reden, welche jetzt geführt werden, zeigen die für eine derartig zusammengesetzte Gesellschaft erforderliche Leichtfertigkeit, an der Apemantus hin und wieder mit kurzem Spruch eine kräftige Kritik übt. Nach der thränenseligen Verbrüderung Timon's und seiner Freunde,

die sich auch im Original findet, trifft die Nachricht ein, daß Timon's Schiff mit seinem ganzen Vermögensreste gescheitert ist. Die «Freunde» stehn bestürzt und wortlos da.

— —— · —— —

Um die Falschheit der Freunde Timon's aufzudecken und dessen Rache an ihnen darzustellen, braucht das englische Drama zwei Akte.

In der ersten Scene des zweiten Aktes finden wir einen beliebigen Senator, der uns im ersten Akte noch nicht vorgestellt worden ist, mit Schuldscheinen von Timon in Händen. Er «liebt und verehrt» Timon zwar, doch will er nicht um seinetwillen den Hals brechen und sendet daher seinen Diener Caphis, um ihn energisch zu mahnen.

Diese Scene scheint von Shakespeare zu stammen;[1]) zeigt also, daß der Dichter in der Aufarbeitung des alten Dramas nicht so weit ging, die mangelhafte Motivierung zu verbessern.

In der zweiten Scene finden wir Caphis mit zwei Dienern anderer Gläubiger im Hause Timon's, der auf der Jagd ist. Als er erscheint, fallen sie über ihn her, werden aber bis nach Tische vertröstet. Timon entfernt sich mit seinen Freunden und nun treten — ganz unmotiviert — Apemantus und ein beliebiger Narr auf, welche zur Belustigung des Parterres sich mit den Dienern in einen mit seichten und obscönen Scherzen und Schimpfereien gewürzten Disput einlassen, der zweifellos nicht von Shakespeare stammt. Apemantus spielt hier vollständig den Narren. Inzwischen geht auch ein Page mit Briefen von einer Bordell-Wirthin an Timon und Alcibiades über die Bühne. Endlich erscheint Timon wieder, und der Hausverwalter Flavius klärt ihn über den hoffnungslosen Stand seiner Finanzen auf. Timon ist fern von Verzweiflung: er sendet drei Diener aus zu den Lords Lucius, Lucullus und Sempronius, von deren Bereitwilligkeit ihm zu helfen er überzeugt ist; muß aber gleichzeitig erfahren, daß «die Senatoren», an welche er einen vierten senden will, seinem Hausverwalter bereits ein Darlehen abgeschlagen haben.

Das letztere Gespräch ist zweifellos von Shakespeare und wird ihm von allen Kritikern zugewiesen; wahrscheinlich auch der Ueber-

---

[1]) Knight und Fleay sind derselben Ansicht; Delius kann höchstens einige Zeilen als Shakespeare's Eigenthum anerkennen.

fall der mahnenden Diener und Timon's Abwehr derselben[1]). Wenn aber Wendlandt auch die Clowns-Scene Shakespeare zuschreibt und ihre rohe Ungeschicklichkeit damit entschuldigt, daß Shakespeare's verbitterte Stimmung ihm seinen sonst so glänzenden fröhlichen Witz geraubt habe, so thut er großes Unrecht; denn erstens ist mit der Stimmung, welche Shakespeare in der unbestimmten Zeit der Abfassung dieses Dramas gehabt haben soll, überhaupt nicht kritisch zu rechnen; und zweitens braucht er nur an den herrlichen Witz des Narren in der furchtbaren Lear-Tragödie, die sicherlich aus keiner fröhlichen Stimmung geflossen ist, zu denken, um sein Unrecht einzusehen. Shakespeare hat die fade Scene einfach beibehalten, weil er nichts Anderes an ihre Stelle zu setzen wußte und zwischen dem überraschten Ausweichen und dem nochmaligen Auftreten Timon's eine gewisse Zeit verziehen mußte. Wenn er selbst den Pagen der Bordell-Wirthin in dieser Scene beibehält, der für die Handlung des Dramas von gar keiner Bedeutung ist, so zeigt dieser Umstand wieder die Flüchtigkeit seiner Bearbeitung.

Der dritte Akt beginnt mit drei Scenen, in denen jene drei genannten Freunde um Geld vergeblich angesprochen werden. Wie Delius die erste Scene Shakespeare ab- und jenem unbekannten zeitgenössischen Dramatiker zusprechen konnte, ist unbegreiflich. Die Scene trägt vom ersten bis zum letzten Worte Shakespeare'sches Gepräge. Welch ein feiner Zug, wenn der egoistische Freund, der der Noth Timon's kalt und hart gegenübersteht, sich gegen den Sendling desselben um so leutseliger benimmt und ihm schließlich Geld schenkt, damit er sage, er habe ihn nicht zu Hause getroffen. Und wenn er behutsam vor dem Bestechungsversuche seinen eigenen Diener, der jenem einen Becher Wein hat kredenzen müssen, hinausschickt, so ist es wieder Shakespeare, der die ganze Scene wie ein farbenreiches Gemälde mit seinem inneren Auge erschaut und keinen Umstand übersieht, der zu ihrer Naturwahrheit erforderlich ist. — Und die pathetische Rede des Dieners sollte nicht von Shakespeare sein? Wo steht es geschrieben, daß er seine Personen nicht in künstlerisch vollendeter Weise, wie der Dichter es muß, die Gefühle, die ihnen den Busen bewegen, aussprechen ließe. Wenn der Dichter den Diener mit «Oh!» und «Weh!» und «Ach, du lieber Gott!» abgehn ließe und seines Amtes als Herzenskündiger so schlecht waltete wie ein moderner Naturalist, dann könnte man die Authentizität der Rede

---

[1]) Delius und Knight sind dieser Ansicht nicht.

bezweifeln. Wer hätte denn sonst den Lucullus «die Krankheit von einem Freunde»[1]) nennen und von dem «Milchherz der Freundschaft, das in weniger als zwei Nächten sauer wird», sprechen; wer die Entrüstungsrede des liebenden Dieners mit den schönen Worten unterbrechen können: «O ihr Götter! ich fühle meines Herren Zorn!»

Die zweite Scene, in welcher der Diener Servilius den Lucius um ein Darlehen angeht, ist von Shakespeare wenigstens überarbeitet. Das äußere Arrangement ist wiederum beibehalten in dem Anfangs-Gespräch des Lucius mit zwei nur in dieser Scene auftretenden «Fremden», die ihm von der Geldnoth Timon's Mittheilung machen, und den Schlußworten der Letzteren, welche das Urtheil über jenen sprechen; erinnert doch ein Satz in diesem, in dem der Undankbare ein Ungeheuer genannt wird, wörtlich an eine Stelle im Lear (I, 4, 281). Die Darstellung der Undankbarkeit als «Ungeheuer» (III, 2, 79 und V, 1, 68) kommt außerdem vor in Troilus und Cressida (III, 3, 147), Lear (I, 5, 43), Coriolan II, 3, 10.

Auch die dritte Scene, in der ein dritter Diener von Sempronius abgewiesen wird, welcher sich beleidigt stellt, weil er als der letzte von den Freunden angerufen wird, zeigt deutliche Merkmale Shakespeare'scher Arbeit. Der Gebrauch des Wortes *metal* im Sinne gleichzeitig von Gold und sittlichem Gehalt kommt öfter vor und findet sich mit wörtlichem Anklange wieder in Hamlet (IV, 1, 26). Der Gegensatz von *fair* (sittlich schön) und *foul* (häßlich) ist bei Shakespeare sehr beliebt; desgleichen kommt *courage* im Sinne von «Neigung», *faint* (schwach) im Sinne von «kaltherzig» bei ihm öfters vor. Einiges freilich, wie die letzte versifizierte Rede des Dieners, mag von dem Vorgänger beibehalten sein.[2])

In der vierten Scene erscheinen die mahnenden Diener in verdoppelter Zahl in Timon's Hause, der schließlich in verzweifelter Wuth unter die Wartenden stürzt und, nachdem er sie verjagt, den Entschluß faßt, sich an seinen falschen Freunden zu rächen.[3])

---

[1]) «Eine Krankheit» nennt auch Sicinius den Coriolan (III, 1, 295). Das Wort *baseness* (Niedrigkeit) findet sich für «gemeinen Stoff, Dreck» gebraucht hier (III, 1, 50) und in den Lustigen Weibern (II, 2, 21).

[2]) Knight und Fleay halten beide diese drei Scenen für unecht.

[3]) Delius hält den ersten Theil der Scene bis zum Auftreten Timon's für unecht, obgleich eine Scene, in der wir die Diener gleich im Beginn von Timon angegriffen sähen, nicht recht verständlich sein würde. Die Letzteren müssen vor Timon auf der Bühne sein und natürlich sprechen. Was sie aber sprechen, ist von Shakespeare'schem Gepräge. Geläufig ist es ihm, das Leben des Menschen mit

Sehen wir bis hierher die Handlung in vollkommenstem Zusammenhange und in wirksamer Steigerung nach dem Höhepunkte der Bankett-Scene fortschreiten, so ist es mit der fünften Scene, als ob die wüste Hand eines Barbaren absichtlich die schöne Harmonie des Kunstwerkes zerstört hätte. Was hat diese Scene mit der Haupt-Handlung zu thun? Der Senat sitzt im Gericht über einen uns Unbekannten, der einen anderen Unbekannten im Zorn erschlagen hat; die Senatoren stimmen für Tod; Alcibiades allein opponiert; und weil er für den Angeklagten spricht, wird von — einem Senator die Verbannung über ihn ausgesprochen.

Für den Kenner Shakespeare's giebt es keine Scene in dem ganzen Drama, die deutlicher beweist, daß wir nicht eine einheitliche Arbeit etwa gar von Shakespeare's Hand vor uns haben. Hier ist Alles: die dramaturgische Seite der Scene, die Behandlung ihres Gegenstandes, die thörichten und trivialen Einzelreden der Debatte, die wiederholten sinnlosen Reime, ja, jedes Wort un-Shakespeare'sch. Der Gedanke ist zwar nicht von der Hand zu weisen, daß auch Shakespeare, wenn er selbständig das Stück geschrieben, eine ähnliche, Alcibiades betreffende Scene hier hätte eingeschoben haben können. Es wäre durchaus dem Sinne Shakespeare's gemäß gewesen, neben die Timon-Handlung eine beleuchtende Kontrast-Handlung zu stellen, die zeigen sollte, wie das gleiche Schicksal von verschiedenen Charakteren verschieden getragen werden könne. Er würde aber — darüber kann nicht der leiseste Zweifel walten — diese Scene, die auf den ersten Blick dem Zuschauer ganz unverständlich ist, in den früheren Akten vorbereitet haben durch eine innerliche Annäherung der Person des Alcibiades an den Helden, durch den Nachweis einer bedenklichen Stimmung in den maßgebenden Bürgerkreisen gegen Alcibiades, die dieser nicht verabsäumt haben würde, durch sein herausforderndes Wesen zu verschärfen. Shakespeare würde auch sicher einen triftigeren Scheingrund gefunden haben, vermöge dessen

---

den Tageszeiten zu vergleichen. Die Armuth wird, wie hier (III, 4, 14), auch im Othello mit dem Winter verglichen (III, 3, 173). Shakespeare vergleicht wiederholt bedeutende Menschen mit der Sonne und läßt sie «leuchten», wie hier (III, 4, 10). Das «eiserne Herz» im späteren Theile der Scene (III, 4, 84) kehrt auch in Heinrich VIII. (III, 2, 425), wieder; und das Wortspiel mit *bill* (Rechnung und Hellebarde) findet sich außer in dieser Scene (III, 4, 90) auch in Viel Lärm um Nichts (III, 3, 44) und im 2. Theil von Heinrich VI. (IV, 7, 135). — Knight hält es für möglich, daß die Scene von Shakespeare gemacht ist; Fleay schreibt sie dem Vorgänger zu.

die Senatoren Alcibiades in die Verbannung hätten schicken können, als jene nichtsbedeutende Meinungsverschiedenheit. Kurz, man müßte geradezu blind sein, wenn man Shakespeare diese Scene zuschreiben wollte. Außer Wendlandt thut das denn auch keiner der genannten Forscher.

Daß die nun folgende Bankett-Scene, welche diesen Theil der Handlung abschließt, von Shakespeare sei, hat ihrem ganzen wirkungsvollen Gefüge, sowie der glänzenden Charakteristik nach, die den Freunden mit wenigen Worten zu Theil wird, im Allgemeinen nicht wohl bestritten werden können. Dennoch glaubt Delius und mit ihm Knight und Fleay, daß die Prosa-Reden der Freunde vor und nach dem Eintritte Timon's ein Werk des Vorgängers wären, weil — die Freunde nicht, wie früher, beim Namen genannt, sondern in der 1. Folio[1]) nur mit Nummern versehen sind. Desgleichen soll das in Prosa gehaltene Tischgebet Timon's, an das sich später Verse schließen, nicht von Shakespeare sein. Diese Einwände sind kleinlich. Wenn die Freunde hier nicht benannt werden, so mag Shakespeare eben die Nummern aus der Vorlage beibehalten haben; die Hauptsache ist aber, daß ihre Reden mit den früher gezeichneten Individualitäten, die Shakespeare in der rohen Vorlage sicher nicht vorfand, übereinstimmen und auf ihre früheren Handlungen Bezug nehmen. Die Prosa des Gebetes, die erste Enttäuschung der Freunde, soll ihnen zeigen, in wie wenig gehobener, andächtiger Stimmung Timon ist, wie er ja denn in der That auch nicht den Segen, sondern den Fluch der Götter herabfleht. Uebrigens enthalten diese Theile[2])

---

[1]) Die Bezeichnung «1., 2. Lord» ist von der Globe-Edition und von Delius eigenmächtig gewählt. Die Folio hat «Freund».

[2]) Der bildliche Gebrauch von *tire on*, welches eigentlich das Zerrupfen der Beute von Seiten der Raubvögel bedeutet, findet sich, außer an dieser Stelle (III, 6, 5), auch in Cymbeline (III, 4, 97) und im Wintermärchen (II, 3, 74). — «Winter» im Sinne von «Noth» zeigt sich an zwei Stellen hier (III, 6, 33; IV, 3, 264), außerdem in Cymbeline (II, 4, 5) und in Antonius und Cleopatra (V, 2, 87). — Die Bezeichnung von Menschen als «Sommervögel», die dem Sommer folgen und den Winter fliehen (III, 6, 34) kommt auch im 2. Theil von Heinrich IV. (IV, 4, 91) vor. Der übertragene Gebrauch von *sprinkle*, «aussprengen, besprengen» ist Shakespeare eigenthümlich: sollen hier die Freunde «mit Dankbarkeit» besprengt werden (III, 6, 79), so sprengt später Timon mit dem lauwarmen Wasser «ihre Schurkerei» ihnen ins Gesicht (III, 6, 102), und im Hamlet (III, 4, 124) bittet die Königin ihren Sohn, auf seine Erregung «kühle Geduld zu sprengen». Uebrigens gebraucht Shakespeare das Wasser als Symbol der Falschheit, wie III, 6, 99, noch an verschiedenen Stellen: in Troilus und Cressida (III, 2, 199), Othello (V, 2, 134); Heinrich VIII. (II, 1, 30); Wintermärchen (I, 2, 132).

ebenso wie der als echt betrachtete[1]), charakteristische Shakespeare'sche **Wendungen**, die sich auch in anderen seiner Dichtungen finden.

Betrachten wir die beiden Akte von der dramaturgischen Seite, so haben wir — wenn wir von der Clowns-Scene (II, 2) und der Senats-Scene (III, 5) absehen — einen so festgefügten, stilvollen Bau vor uns, wie wir ihn nur von dem reifen Dichter verlangen können. Nachdem der Umschlag in der Gesinnung der Freunde durch die Worte des Senators (II, 1) gekennzeichnet ist, sehen wir, wie Timon von den mahnenden Dienern gewisser Freunde in seinem eigenen Hause belästigt wird, aber an sich hält und mit seinem Hausverwalter die erforderlichen Schritte zur Wiederherstellung seines Kredites verabredet (II, 2). Je fester sein Vertrauen auf die hilfreiche Liebe anderer Freunde ist, denen er selbst einmal Gutes gethan hat, desto entsetzlicher muß seine Enttäuschung sein, wenn sie alle, einer nach dem anderen, aus verschiedenen Gründen ablehnen ihm zu helfen (III, 1—3). Der Dichter weiß, daß, wenn wir den späteren, alle Grenzen überschreitenden Ausbruch der Leidenschaft Timon's für möglich und begründet halten sollen, wir ein in kräftigen Farben gezeichnetes, tief eindringliches Bild von der Niedertracht und Undankbarkeit dieser Menschen erhalten müssen, und er verwendet mit Recht nicht weniger als drei Scenen, um uns mit den Gefühlen der Entrüstung über diese Schändlichkeit und des Mitleids mit dem von ihr Betroffenen zu erfüllen. So wundern wir uns nicht mehr, wenn der liebevolle, selbstlose Timon, durch diese ihm unfaßbare Treulosigkeit aus seinem Gleichgewicht geschleudert, der verstärkten Schaar der Mahner wie ein Rasender entgegentritt (III, 4); wir stehn auf seiner Seite, wenn er an den Schurken eine ihrem hündischen Wesen angemessene Rache nimmt und mit einem Fluche auf diese Menschheit aus seinem Hause, seiner Vaterstadt scheidet.

[1]) Der Ausdruck «Narr des Glückes» (III, 6, 106) wird — freilich in anderem Sinne — auch in Romeo (III, 1, 141) angewandt. — Die *cap and knee slaves* (III, 6, 107: Kriecher, die mit der Mütze in der Hand und mit Kratzfüßen den Menschen entgegentreten) erinnern direkt an eine Stelle im 1. Theile von Heinrich IV. (IV, 3, 68). — Mit den Figuren an Uhrwerken, welche auf die Glocke hämmern (*jacks* genannt), vergleicht Shakespeare die Menschen hier (III, 6, 107), wie in Richard II. (V, 5, 60) und Richard III. (IV, 2, 117). — Zusammensetzungen mit *mouth* in dem gleichen Sinne wie hier (*mouth-friend* Freund mit dem Munde, III, 6, 99) finden sich auch im Macbeth («Mund-Ehre» V, 3, 27) und in Antonius und Cleopatra («Mund-Gelübde» I, 3, 30).

Was konnte Bulthaupt von diesen für die dramatische und logische Wirksamkeit des geschilderten Vorganges anscheinend unentbehrlichen Scenen missen, wenn er die beiden Akte in einen, ja in weniger als einen zusammenpreßte?

Um den wiederholten Scenen-Wechsel des Shakespeare'schen Dramas zu vermeiden, verlegt Bulthaupt die ganze Handlung, deren Schluß-Ergebniß die Bankett-Scene ist, auf den Markt. Wir sehen die Freunde Timon's mit anderen Bürgern zusammen, und alle sprechen sie von dem Ruine des Edlen. Die Scene ist bunt bewegt, hübsch und anschaulich gearbeitet; nur nothwendig ist sie nach der Schluß-Enthüllung des ersten Aktes nicht. Die Stelle des Senators (II, 1), den wir uns als einen Wucherer zu denken haben, nimmt der Senator Hipparch ein; er erscheint mit einer Anzahl von Schuldscheinen, die Timon verschiedenen Personen ausgestellt hat, auf offenem Markte und schickt drei Diener auf einmal — wie kommen die alle hierher auf den Markt? — ab, um Timon zu mahnen. Als ob es zu den Amtspflichten der Senatoren gehören könnte, die von athenischen Bürgern ausgeliehenen Gelder von schwierigen Schuldnern einzutreiben!

Dann erscheint des Timon Hausverwalter Myron (Flavius), um Klinias (Lucullus) unter allem versammelten Volke anzuborgen. Sie führen zusammen die erste Scene des dritten Aktes auf, nur daß der Hausverwalter die Schlußworte des Dieners Flaminius nicht spricht — vielleicht, weil sie dem Bearbeiter in dem Munde eines Dieners nicht passend erschienen. Mit diesem Scenentheile will Bulthaupt die Wirkung der drei wundervoll gearbeiteten Scenen Shakespeare's (III, 1—3) erreichen, was sicher ganz unmöglich ist.

Jetzt erscheint Timon. Alle weichen ihm scheu aus — recht hübsch. Aber was will er? — Zunächst dem Hausverwalter mittheilen, daß er soeben — etwa fünf Minuten können vergangen sein, daß Hipparch die Sklaven zu ihm geschickt hat — gemahnt worden sei. Das ist bühnentechnisch nicht geschickt. Das Drama ist freilich immer nur die Verkürzung einer wirklichen Handlung, und der dramatische Dichter ist sicher berechtigt, die einzelnen Tempi der Handlung nach der Bühnenuhr zu markieren, die bekanntlich vierundzwanzig Stunden, ja mehrere Tage, Wochen, Monate in drei bis vier Stunden abläuft; um aber den Zuschauer nicht aus der vertrauensvollen Hingabe seines Selbst durch die Vorführung von etwas offenkundig Unmöglichem aufzurütteln und so alle dichterische Wirkung durch die Verstandesarbeit des Zweifels zerstören zu lassen,

muß er den schnellen Gang seiner Bühnenuhr kunstvoll zu verdecken verstehn, wie Shakespeare es so meisterhaft — man denke nur an Macbeth — zu üben weiß. Mit dieser Veranstaltung aber zieht Bulthaupt gleichsam den Vorhang von seiner Bühnenuhr weg: wir sehen den großen Zeiger unsinnig rennen.

In dramaturgischer Beziehung kann man es nicht loben, wenn Bulthaupt gerade die beiden Scenen, in denen Shakespeare Timon's Entrüstung zur Wuth steigert, ausmerzt. Wenn die Mahnung der Diener nur einmal, und noch dazu hinter der Bühne erfolgt, so erscheint dem Zuschauer die nachfolgende Maßlosigkeit Timon's unverständlich, thöricht, die vernünftige Konsequenz seines Handelns aufgehoben; das Charakterbild hat einen Riß.

Einen kleinen Ersatz hat Bulthaupt für die prächtigen beiden Scenen zu stellen gesucht, das wollen wir hier gleich vorwegnehmen: es ist das wieder sehr kurzathmige Gespräch des Agenor mit Lysippus, das Timon auf offenem Markte belauscht. Hier wird nun mit bedeutenden Abänderungen und Auslassungen die dritte Scene des dritten Aktes (zwischen dem Freunde Sempronius und einem Diener Timon's) aufgeführt. Es ist in der That ein sehr ungenügender Ersatz, da der Held aus der angeborenen Noblesse seiner Gesinnung hier plötzlich herausfällt. Timon ein Horcher!

> Der Lauscher ist ein Dieb,
> Der mit dem Dietrich fremde Schlösser öffnet,
> Nichts Bess'res!

Das sagt Timon zu sich selbst, während er sich versteckt. — Aber wenn Bulthaupt hier das Gefährliche seiner Veranstaltung auch erkennt, so muß er seinen Helden dennoch fortfahren 'lassen:

> Doch es sei. Ich will ja Wahrheit.
> Entschuldigt, Götter, mit dem hohen Gut
> Mein schlechtes Thun.

Das ist ein schwächliches Sophisma; eine wirkliche Entschuldigung für dieses unehrliche Thun des edlen Timon giebt es nicht.

Das Gespräch zwischen Timon und seinem Hausverwalter über des Ersteren verzweifelte Vermögenslage (II, 2) spielt sich auf offenem Markte ab. Jener fordert auch den Myron (Flavius) auf, zu verschiedenen Freunden zu gehen, worauf dieser ihm erwidert, daß er schon, leider vergeblich, bei ihnen angeklopft habe. Da spricht denn Timon selbst die Worte des Shakespeare'schen Dieners Flaminius (III, 1), in denen die treulosen Freunde verflucht werden.

Nachdem dann Timon das Gespräch zwischen Agenor und seinem Diener Lysippus belauscht hat, läßt der Bearbeiter ihn, um seine wachsende Erregung zu bezeichnen, die wüthenden Worte, die er bei Shakespeare den mahnenden Dienern (III, 4) entgegenschleudert, wiederholen. Dann befiehlt er seinem Hausverwalter in den Worten Shakespeare's, seine ehemaligen Freunde noch einmal zu laden.

Die von dem Bearbeiter gewollte Wirkung kann auf diesem Wege nicht erreicht werden. Es ist ein Irrthum, wenn er meint, daß die bloße Aufzählung der Ursachen eines Stimmungs- oder Gesinnungswechsels genüge, um diesen Stimmungswechsel auf der Bühne gerechtfertigt erscheinen zu lassen. Das ist ja der bekannte Fehler der klassischen Dramaturgie der Franzosen, daß wir immerfort gezwungen werden, an die Folgen und Wirkungen großer, verhängnißvoller Ereignisse, die uns berichtet werden, zu glauben, und damit unserer Phantasie und unserem Herzen Gewalt anzuthun, die nur das vollkommen miterleben und mitfühlen können, was unsere Augen sehen und unsere Ohren hören. Es genügt nicht, daß Bulthaupt statt der drei Scenen, in denen Shakespeare uns den Undank der Freunde vor Augen führt, nur eine bringt, deren Umfang noch dazu viel zu gering und deren Eindruck durch die Ausmerzung des lebensvollen realistischen Details, das bei Shakespeare den Vorgang umrahmt und hebt, bedeutend abgeschwächt ist. Und die beiden Scenen — oder wenigstens eine von ihnen — in denen Timon von den Sklaven in roher Weise bestürmt wird, sind durchaus unerläßlich, um dem Zuschauer seine Stimmung in der Bankett-Scene gerechtfertigt und sein späteres Verhalten nicht geradezu unsinnig erscheinen zu lassen.

Die Bankett-Scene, die letzte in Bulthaupt's zweitem Akte, entspricht fast vollständig der Shakespeare'schen. Dann aber sucht er die Tragik der Lage Timon's zu komplizieren durch die Entwicklung des Liebesverhältnisses zwischen seiner Tochter Klytia und Glaukon, das, wie die späteren Akte zeigen, neben den Schicksalen des Helden eine selbständige Stellung einzunehmen bestimmt ist. Nachdem die Freunde hinausgejagt sind, bleibt Glaukon allein im Bankett-Saale zurück. Timon bedauert, daß er für das Glück seiner geliebten Tochter nunmehr so wenig werde thun können, daß er sie ihrem Geliebten sogar mitgiftlos anvertrauen muß. Glaukon weist die Verbindung jetzt mit schroffen Worten von sich und will gehn, als Timon ihm den Weg vertritt und ihm befiehlt, das Gesagte zurückzunehmen. Gleichzeitig erscheint Klytia und sinkt dem treulosen

Glaukon flehend zu Füßen. Als dieser auf seiner Weigerung beharrt, wird er von Timon mit einem goldenen Leuchter zu Boden geschlagen und stirbt in den Armen seiner Braut. Timon ruft sie von dem Leichnam fort und gebietet ihr, ihm zu folgen. Als das nicht sofort geschieht, verflucht er sie, überläßt sie ihrem guten Glück und zieht einsam von hinnen.

Nun, das ist ja ein ganz anderer Timon als der Shakespeare's; ob es aber ein besserer ist, sei es als Mensch, sei es als Charakterzeichnung, das bezweifle ich durchaus.

Wenn Timon's Menschenhaß in den letzten Akten in einer so abnormen, allumfassenden Form auftreten sollte, so mußte seine ursprüngliche Menschenliebe, seine grenzenlose Aufopferungsfähigkeit nicht bloß jenen herzzerfleischenden Lohn erhalten; der Held durfte auch — das fühlte ein Dichter wie Shakespeare deutlich — an diese schlimme Welt durch kein anderes Band als eben das der Freundschaft geknüpft sein. Es giebt stärkere Bande im Leben als Freundschaft, Bande, die nur der Frevler zu zerreißen wagt; von diesen ist das mächtigste das zwischen Mutter und Sohn, und dasjenige, das ihm an Festigkeit fast gleichkommt, ist das Band zwischen Vater und Tochter. Timon zerreißt es, d. h. er begeht einen Frevel an der Natur, etwas absolut Abscheuliches. Und er thut es ohne Grund; denn daß die Braut den sterbenden Geliebten nicht verlassen wird, um dem Vater, der sein Mörder ist, zu folgen, ist selbstverständlich; es ist unsinnig, ein solches Verlangen zu stellen. Timon handelt hier wie ein Verrückter und als Barbar; und das Mitleid des Zuschauers, das schon dem Shakespeare'schen Timon der letzten Akte schwer zu erhalten ist, bekommt diesem gegenüber einen überwiegenden Zusatz von Zorn, ja Verachtung.

Der dritte Akt der Bearbeitung hat mit Shakespeare's Timon nichts zu schaffen; er ist vollständig Bulthaupt's Eigenthum.

Im Beginn desselben sehen wir Alcibiades einen Rausch ausschlafen. Sein alter Erzieher Charikles weckt ihn und giebt ihm Gelegenheit, seine epikuräische Lebensauffassung, seine ausschließliche Freude an Wein und Weib mit der naiven Ueberzeugungsfestigkeit eines «Modernen» auszusprechen. Dann pocht es; ein Weib erscheint; aber der schon frohlockende Alcibiades erkennt Klytia. Sie kommt, um den Schutz ihres verschmähten Liebhabers, des einzigen Menschen, dem sie noch vertraut, anzuflehen. Er wird ihr bereitwilligst zugesagt. Da erscheinen die Senatoren, mit dem Archonten

Hipparch an der Spitze, um Klytia als Geisel für ihren als Mörder verfolgten Vater zu fordern. Vergeblich sucht Alcibiades, sie zu schützen; er zieht sogar das Schwert gegen Hipparch, wird aber von den Wachen entwaffnet und auf der Stelle — ebenfalls ohne Prozeß, wie bei dem Vorgänger Shakespeare's — verbannt. Klytia wird abgeführt, und Alcibiades entfernt sich unter furchtbaren Drohungen.[1])

Der einzige Vortheil dieses Aktes ist die bessere Begründung der Verbannung des Alcibiades. Im übrigen lenkt er das Interesse von der Timon-Handlung ab, auf ein ganz neues Gebiet hin, das Shakespeare's Timon ganz fremd ist: das Liebesverhältniß zwischen Alcibiades und der Tochter Timon's.

Wir kommen nun zu dem dritten Theile der Handlung, der Timon als Einsiedler zeigt, und beginnen mit Shakespeare's Drama.

Die erste Scene des vierten Aktes ist ein Monolog Timon's vor den Thoren Athens, in welchem er die Bewohner der Stadt verflucht. Diese Scene wird allgemein für Shakespeare'sch gehalten, und die Kraft der Sprache weist unmittelbar auf ihn hin. Nur die letzten drei Reimpaare scheinen mir zweifelhaft, weil sie als Schluß des Monologes gerade hinsichtlich der Kraft der Sprache eine unverkennbare Abschwächung zeigen, während Shakespeare's Neigung und Fähigkeit zu markig pointiertem Abschluß der Selbstgespräche und längeren Reden bekannt ist. Sie lauten in wörtlicher Uebersetzung:

Timon will in die Wälder . . .

Wenn diese Worte von Shakespeare herrühren sollten, könnte er sie nur in jungen Jahren geschrieben haben. Daß die Helden wie die Kinder, nur freilich in majestätischem Sinne, von sich in der dritten Person sprechen, indem sie ihren Namen für das Ich einsetzen, findet sich nur in den jugendlichen Dramen, wie es in der vor-Shakespeare'schen Dramatik, bei Kyd, Greene, Peele, Marlowe, und noch früher ganz gewöhnlich ist. Im Timon, der sicherlich spätere Arbeit enthält, kommt der Gebrauch in den nachweisbar Shakespeare'schen Stellen nicht vor.

---

[1]) Einige Worte des Alcibiades sind aus der fünften Scene des dritten Aktes, also nicht von Shakespeare, hinübergenommen.

. . . Wo er finden soll
Das unfreundlichste Thier menschenfreundlicher als die Menschheit.

Dies mag ein aufgesetztes Shakespeare'sches Licht sein.

Die Götter mögen verderben (hört mich, ihr guten Götter all)
Die Athener sowohl draußen wie in dem Wall [— eigentlich Mauer].

Es wäre vermessen, diese Verse Shakespeare zuzuschreiben. Um zehn Jamben und einen schlechten, weil bedeutungslosen Reim (all — Wall) herauszustümpern, werden zwei Verse mit nichtssagenden Worten gefüllt. Nachdem die Götter bereits genannt sind, ist der Ausruf, daß die Götter, und zwar die guten Götter und alle Götter, den Sprecher hören sollen, durchaus überflüssig; und daß sie die Athener «sowohl innerhalb als auch außerhalb der Mauer verderben» sollen, ist eine Pedanterie, die dem Zorne des Sprechers fern liegen würde, und deßhalb nur den Zweck einer rein materiellen Versfüllung haben kann.

Und gebt, daß, wie Timon (!) wächst [an Jahren], sein Haß wachsen möge
Bis auf die ganze Gattung des Menschengeschlechtes [*race of mankind* = *race of the human race*!], hoch und niedrig!

Wiederum nichtssagende Füllung gerade im letzten Verse des Monologs; das «hoch und niedrig (*low*)» verdankt seinen Ursprung nur der Nöthigung, einen Reim auf *grow* (wachsen) zu finden.

Auch die zweite Scene, in welcher die Diener sich von einander verabschieden und in wehmüthiger Erinnerung an ihren edlen Herrn aus Timon's Hause scheiden, wird Shakespeare zugeschrieben, und mit Recht. Er wollte offenbar eine Scene zu voller Geltung bringen, die nach seiner Ansicht erforderlich war, um die grelle Verkehrung von Timon's Wesen, welche die beiden letzten Akte zeigen, durch die Erinnerung an seine frühere Natur, die ihm die Liebe und Verehrung aller Nahestehenden erwarb, in ein milderes Licht zu setzen.

Daß der Monolog des Hausverwalters Flavius nicht von Shakespeare sei, muß ich Delius und Fleay[1]) gegenüber bestreiten. Er zeigt wiederum nur die flüchtige Hand des Bearbeiters, der eine Anzahl von bummeligen, unvollendeten Versen und ein oder zwei überflüssige Reime beibehält. Gleichzeitig aber erscheinen eine Reihe

[1]) Knight meint, daß die ganze Scene nur einige nachbessernde Pinselstriche von Shakespeare's Hand aufweist.

von Ausdrücken, die ihre Parallelen in anderen unbestrittenen Erzeugnissen Shakespeare's finden. Flavius sagt, Timon habe «in einem Traume von Freundschaft (in erträumter Freundschaft) gelebt» (IV, 2, 34); der König im Hamlet spricht von einem «Traum des Vortheils», in dem Fortinbras sich befinde (I, II, 21), und Hamlet selbst kennzeichnet die Erregung des deklamierenden Schauspielers als einen «Traum des Schmerzes» (II, 2, 578); für einen eingebildeten Zustand wird das Wort auch in Was Ihr wollt (II, 5, 211) gebraucht. Der Ausdruck «gemalter Pomp» (IV, 2, 36) kehrt genau so wieder in Wie es Euch gefällt (II, 1, 3) und in Heinrich VIII. (V, 3, 71) als «gemalter Glanz»; das Wort «gemalt» für «unwirklich» gebraucht Shakespeare außerdem mit Vorliebe. Wenn IV, 2, 36 von «überfirnißten Freunden» die Rede ist, so erfahren wir in Verlorener Liebesmühe (IV, 3, 244), daß «Schönheit das Alter überfirnißt». Daß aber jemand, wie Timon, «an seiner eigenen Vortrefflichkeit zu Grunde geht», das ist jener furchtbarste tragische Gedanke, den Shakespeare noch einmal in einem viel umfassenderen und tieferen Sinne, im Hamlet, ausgeführt hat und fast mit denselben Worten in Maß für Maß (II, 1, 38) wiederholt.

In der dritten Scene ist der Monolog von Shakespeare. In Betreff des dann folgenden Gespräches zwischen Timon, Alcibiades und dessen beiden Hetären meint Delius, daß hier die Hand des älteren schwächeren Dichters wieder sichtbar werde; ich möchte hinzufügen: aber wenig. Denn die Reden Timon's, die sich zu denen der übrigen quantitativ wie 5 : 1 verhalten, sind alle von Shakespeare[1]). Die dramaturgische Verwendung der Scene, die keinen ausgesprochenen Zweck und jedenfalls keine Pointe hat, die jämmerliche Charakteristik des Alcibiades und der Hetären, die nur als Anregungsmittel für die Schmähsucht Timon's da zu sein scheinen, fallen dem Vorgänger zur Last. Die Widersprüche natürlich auch; denn es wäre in einer Shakespeare'schen Arbeit undenkbar, daß Alcibiades, nachdem er zwei Akte hindurch der ständige Begleiter Timon's gewesen ist, ihn im vierten fragen sollte, wer er sei und wie er heiße, und dann doch fortfahren:

Ich kenne dich sehr wohl;
Allein dein Schicksal ist mir neu und fremd,

um nach zwanzig Zeilen das Gegentheil zu sagen:

[1]) Es würde zu weit führen, die zahlreichen Belege Shakespeare'schen Stiles in Timon's Worten zusammenzustellen. Außerdem hält Fleay von der 3. Scene diesen Theil, und Knight den ganzen Akt von hier ab für Shakespeare's Arbeit.

Ich hörte mancherlei von deinem Elend

und wieder nach 15 Zeilen:

Mit Kummer hört' ich,
Wie schnöd Athen, vergessend deines Werths
Und deiner Thaten . . .

(Der Satz bleibt unvollendet.)

Die Scene ist insofern interessant, als sie zeigt, wie fast ausschließlich das Interesse, welches Shakespeare an diesem Bühnenprodukte nahm, sich auf die Person Timon's konzentrierte.

In Bezug auf die Scene zwischen Timon und Apemantus herrscht soweit Uebereinstimmung, daß der erste in Blankversen geschriebene Theil (V, 3, 176—291) Shakespeare zugeschrieben wird. In der That liegt Beides, der geistreiche Gedanke, daß Apemantus, der früher den Timon als Liebling der Götter und Menschen geschmäht hat, ihn jetzt als seinen vermeintlichen Nebenbuhler in der Eitelkeit des Cynismus verfolgt, sowie die geistige Feinheit, mit der der Cyniker als tief unter dem irrenden edlen Timon stehend gezeigt wird, für den Vorgänger zu hoch.

Wenn Delius den folgenden prosaischen Theil ganz dem Letzteren zuweist, so geht er damit entschieden zu weit. Freilich die unverbundenen, thörichten Räthselfragen (292—299 und 318—329) sowie die Schimpfereien und die Ankündigung eines Dichters und eines Malers, die nicht erscheinen (356—375), beides Partien, zur Belustigung des Parterres erdacht, sind nicht von Shakespeare, wohl aber die dazwischen liegenden Stellen. In der ersten, die Shakespeare'schen Witz verräth, spielt das auch in anderen Dramen vorkommende Wortspiel zwischen *medlar* (Mispel) und *meddler* (Zwischenträger)[1]) eine Rolle; und die zweite, die, ebenfalls von echt Shakespeare'schem Gepräge, das Schicksal des Apemantus in den verschiedensten Thiergestalten ausmalt, enthält (IV, 3, 339), wie eine Stelle im Cäsar (II, 1, 204), eine Anspielung auf die sich selbst vernichtende Wuth des Einhorns.

Den nun folgenden Monolog weist Fleay mit Unrecht ganz Shakespeare zu. Delius hat Recht, wenn er ihm die ersten sechs Zeilen nimmt, die von der Grabschrift sprechen, welche Timon erst im nächsten Akte aufsetzen wird[2]).

---

[1]) Timon IV, 3, 305; Wie es Euch gefällt, III, 2, 125; Maß für Maß IV, 3, 184.

[2]) Timon redet sich hier wieder mit seinem Namen an: Nun, Timon, grabe dir alsbald dein Grab.

Die Scene mit den Dieben ist insofern mangelhaft motiviert, als man nicht erfährt, wie sie von dem Geldbesitze Timon's erfahren haben; da sie sich «Soldaten» nennen, könnten sie sich dem Heere des Alcibiades angeschlossen und als Maraudeure von demselben entfernt haben, aber das wird nicht ausgesprochen. Daß indessen die Arbeit Shakespeare's an dem Machwerke nicht tief genug ging, um das lose dramatische Gefüge des Vorgängers zu einem lebenskräftigen ineinandergreifenden Organismus zu gestalten, daß sie nur eine Aufbesserung, keine Umarbeitung war, haben wir bereits an einer Reihe von Scenen und Scenentheilen, am unzweideutigsten in der unberührten Alcibiades-Scene des dritten Aktes, erkennen können. Die Diebes-Scene auszumerzen hatte Shakespeare um so weniger Veranlassung, als der Held hier eine zweite Gelegenheit hat, sein Geld zum Schaden der Menschheit zu verwenden, und in der Aufforderung zum Verbrechen, zum Bestehlen der räuberischen Athener seinem Menschenhasse eine noch schwärzere Nüance hinzufügt. Die Scene ist nach meiner Ansicht ganz, und nicht bloß in ihrem poetischen Theile, wie Delius und Fleay wollen, von Shakespeare, obgleich die paar prosaischen Zeilen keinen direkten Beweis aus dem Stil oder den Gedanken zulassen. Nur die einleitenden Worte Timon's:

> Noch mehr so was wie Menschen? — Iß, Timon, und
> Verabscheu' sie!

sind sicher nicht von Shakespeare.

In der letzten und schönsten Scene des vierten Aktes erscheint Flavius, der treue Hausverwalter, um dem verarmten Timon sein Geld und seine Dienste anzubieten. Die Scene wirkt wie ein Sonnenstrahl, der plötzlich die düstere Welt des Menschenhasses erhellt; von solcher Aufopferung und Treue wird selbst eines Timon verzweiflungsvolle Bitterkeit für einen Augenblick versöhnt:

> Wie? und du weinst? — Tritt nah', dann lieb' ich dich,
> Weil du ein Weib bist und der Männer Kieselherz
> Verleugnest.

Und diese Worte sollten nicht von Shakespeare sein? Wer anders könnte so sprechen. — Ich verstehe nicht, wie Delius erst mit der folgenden längeren Rede Timon's unseres Dichters Hand erkennen und gegen das Ende wieder die des Vorgängers sehen kann. Die ganze Scene ist von Shakespeare, und gerade der bestrittene erste Theil weist unleugbare Kennzeichen Shakespeare'schen Stiles

auf[1]. wenn wir denn von der Schönheit der Mache, die von Anfang bis zu Ende sichtbar ist, schweigen sollen.

In der Bearbeitung Bulthaupt's entspricht der vierte Akt dem Shakespeare'schen ungefähr; d. h. wenn wir von einzelnen Auslassungen, zahlreichen Verkürzungen und der veränderten Reihenfolge der Scenen absehen.

Die beiden ersten Scenen, der Monolog Timon's vor den Mauern Athen's, der Abschied der Diener von dem Hause ihres geliebten Herrn (IV, 1 und 2) fehlen ganz. Von ihnen war die erste, wenn sie auch nicht bedeutungslos ist, als äußere Ueberleitung von einer Lebensweise in eine ganz entgegengesetzte und als psychologischer Uebergang von dem Zorn über einzelne Menschen zu dem Haß ihrer Gesammtheit, vielleicht entbehrlich. Ob Bulthaupt die antithetische Absicht, welche Shakespeare mit der zweiten Scene verband, erkannt hat, wissen wir nicht. Im Hinblick auf die Vollendung, die der Dichter dem Charakterbilde seines Helden hier zu geben weiß, würden wir sie schwer vermissen, wenn Bulthaupt das Shakespeare'sche Charakterbild festgehalten hätte. Nachdem bei ihm aber Timon in der Behandlung seiner Tochter Beweise unglaublicher Härte gegeben hat, würde es komisch wirken, ihn unmittelbar darauf von seinen Dienern als ein Muster von Herzensgüte preisen zu hören.

Bei Shakespeare sind die ersten Personen, die Timon in der Wildniß besuchen, Alcibiades mit seinen zwei Hetären. Der Bulthaupt'sche Alcibiades, der als Beschützer der jungfräulichen Klytia und als Timon's Rächer auftritt, konnte in dieser Begleitung nicht erscheinen. Und im Hinblick auf die veränderte Handlung des 5. Aktes mußte, wie wir sehen werden, die Scene zwischen Timon und Alcibiades den Schluß des vierten Aktes bilden.

---

[1]) «Ruinenhaft (*ruinous*)» braucht Shakespeare von Menschen hier (IV, 3, 465) und in Troilus und Cressida (V, 1, 32). — *Despised* (eigentlich «verachtet») heißt «abscheulich, abstoßend» hier (IV, 3, 465), in Venus und Adonis (135) und in Romeo (III, 2, 77). — Flavius nennt den Timon ein «Grabdenkmal (*monument*, Figur auf einem Grabdenkmal) guter Thaten» (IV, 3, 466); derselbe Gebrauch des Wortes mit Beziehung auf Personen findet sich in der Lucretia (391) und Ende gut, Alles gut (IV, 2, 6). — *Flinty* (IV, 3, 491) (kieselig) gebraucht Shakespeare mindestens ein halbes Dutzend von Malen für «hartherzig».

Es tritt bei Bulthaupt also nach dem fast unverändert beibehaltenen Monologe Timon's (IV, 3), der mit einem Anruf der Sonne beginnt, Apemantus auf. Das Gespräch der Beiden ist wesentlich gekürzt, von den wüsten Schimpfereien, die für uns nicht erträglich sind, gereinigt und so durchweg ernster und würdiger geworden. Während bei Shakespeare Timon und Apemantus an gewissen Stellen, die der Dichter offenbar nicht bearbeitet hat, den Eindruck zweier wüthender Köter machen, die sich ankläffen, und mit diesem unwürdigen Benehmen, nur berechnet auf die Belustigung des Pöbels, die ernsten Reden, die sie ebenfalls führen, in unvereinbarem Widerspruche stehn, verfolgt hier Apemantus das edle Ziel, Timon zur Erkenntniß der Thorheit seines Benehmens zu bringen und wieder zur menschlichen Gesellschaft zurückzuführen:

> Komm' wieder unter Menschen, pred'ge dort
> Und nütze deine frischgegohr'ne Weisheit.

Vergeblich jedoch sucht er ihm klar zu machen, daß der Wechsel seines Wesens nicht aus innerer Ueberzeugung, sondern aus Leidenschaft, aus einer Krankheit des Blutes hervorgegangen sei, daß eine äußere Veranlassung, der Verlust seines Geldes, ihn in diesen elenden Zustand versetzt und daß nur freigewählte Armuth einen sittlichen Werth habe. Timon ist noch zu voll von Schmerz und Zorn, um Vernunft hören zu können; nur darin widerlegt er jenen, daß es nicht der Verlust des Geldes sei, der ihn zur Verzweiflung getrieben habe; den Schatz, den er soeben gefunden habe, wolle er nicht behalten, sondern den Athenern zu ihrem Unheile schenken. Dann weist er Apemantus mit harten Worten fort.

Es treten nun die beiden Hetären mit einer Rotte von Strolchen auf, um dem mit einem Heere nahenden Alcibiades sich anzuschließen. Timon hat hier die erste Gelegenheit, seine Absicht auszuführen; er schenkt ihnen Geld, das sie verderben soll, und giebt ihnen eine Anzahl jener anmuthigen Segenswünsche, mit dem Shakespeare Timon so freigebig ist, mit auf den Weg.

Die nun folgende schöne Scene zwischen Timon und seinem Hausverwalter, die Shakespeare an das Ende des vierten Aktes setzte, ist fast wörtlich dem Originale entnommen. Unterbrochen wird sie durch einen Gerichtsbeamten, der Timon wegen Mordes verhaften will. — Eine solche Scene war nach den Vorgängen des dritten Aktes allerdings erforderlich. — Timon wird jedoch aus seinen Händen befreit durch den anrückenden Alcibiades. Auch dieser

Scene hat Bulthaupt einen verständigen Inhalt zu geben gewußt: Timon erkennt Alcibiades als ein vom Schicksal gesandtes Werkzeug der Rache und ist bereit, mit ihm gegen Athen zu ziehen.

Vergleichen wir die beiden Akte bei Shakespeare und Bulthaupt, so ist der Bearbeitung des Letzteren unbedingt der Vorzug zu geben. Der vierte Akt bei Shakespeare ist ohne jede Handlung und hat offenbar — wenn wir von der zweiten Scene absehen — keinen anderen als den epischen Zweck, Timon's Menschenhaß nach verschiedenen Seiten hin zu exponieren, was — neben andern Mitteln — durch eine Fluth von entsetzlichen Schimpfreden geschieht. Die einzige für Menschen erträgliche Scene ist die letzte mit dem Hausverwalter. Auch Bulthaupt verfolgt diesen Plan in den ersten beiden Scenen mit Apemantus und den Strolchen, von denen die erstere einen durchgehend würdigen und physiologisch interessanten Inhalt hat. Die dritte mit dem Hausverwalter knüpft an die Vorgänge des dritten Aktes an, indem die Folgen seiner Mordthat und das Schicksal seiner Tochter Timon bekannt gemacht werden. In der vierten endlich rafft sich Timon aus seinem unfruchtbaren, passiven Pessimismus wieder auf zur That, indem er mit Alcibiades gegen seine Vaterstadt zu Felde zieht, um den schlimmen Reden schlimme Thaten folgen zu lassen.

Die 1. Scene des 5. Aktes bei Shakespeare bringt uns endlich den Maler und den Dichter, die Apemantus schon in der Mitte des vierten Aktes hatte kommen sehen. Sie kommen unter der Voraussetzung, daß Timon seinen Vermögensverlust nur erheuchelt habe, um seine Freunde auf die Probe zu stellen, da sie von dem Vorhandensein seines Schatzes erfahren haben; gerieren sie sich jetzt als treue Freunde, denken sie, so werden sie reich beschenkt werden und bei Timon später weiter schmarotzen können. Timon jedoch belauscht sie in der Unterredung, die ihre eigentliche Gesinnung bloßlegt, und fertigt sie in einer Weise ab, die mit der ironischen Behandlung, welche Hamlet seinen «Freunden» Rosenkrantz und Güldenstern zu theil werden läßt (II, 2), große Aehnlichkeit hat. Niemand hat bezweifelt, daß der größere Theil der Scene, von dem Auftreten Timon's ab, Shakespeare zum Verfasser habe; daß aber auch der Beginn, die Unterredung des Malers und Dichters mit den

Zwischenreden Timon's, von ihm ist, hätte Delius[1]) nicht bestreiten sollen.

> Versprechen ist das wahre Wesen unserer Zeit; es öffnet der Erwartung die Augen; Halten erscheint in seiner ganzen Dummheit, wenn es eintritt; und, ausgenommen bei der einfältigeren und beschränkteren Menschenklasse, ist thun, was man sagt, ganz aus der Mode. Versprechen ist höchst höfisch und modern; Erfüllen ist wie ein letzter Wille oder Testament, der von einer schweren Krankheit zeugt in dem Urtheil dessen, der es thut.

und Timon's bei Seite gesprochene Bemerkung zu dieser Weltklugheit des Malers:

> Du kannst keinen Menschen so schlecht malen, wie du selbst bist.

Wer sollte diese Worte anders geschrieben haben als Shakespeare? Sie enthalten einen Gedanken, der vollkommen auf dem Zuge des im Hamlet, in Maß für Maß, im König Lear entfalteten pessimistischen Denkens liegt und die stilistische Struktur Shakespeare's in keinem Worte verleugnet. Außerdem wiederholt sich das Bild von der «blühenden Palme», das der Maler mit Bezug auf Timon gebraucht (V, 1, 12), im Hamlet (V, 2, 40). Der Ausdruck «jemand mit Ehren befrachten» kommt außer an dieser Stelle (V, 1, 16) bei Shakespeare noch dreimal vor.[2]) Auch der Gebrauch von *personate* (I, 1, 69; IV, 1, 35) im Sinne von «künstlerisch darstellen» ist spezifisch Shakespeare'sch,[3]) und gegen den ganz eigenthümlichen Ausdruck: *black-corner'd night* («die Nacht mit ihren dunkeln Winkeln») dürfte von keinem Kenner des Dichters Einspruch erhoben werden.

Die zweite Scene des fünften Aktes, in welcher die Senatoren aus Furcht vor dem anrückenden Alcibiades Timon nach Athen

---

[1]) Er folgt darin Knight; Fleay geht sogar so weit, auch den bei Seite gesprochenen Monolog: «Oh, welch ein Gott ist Gold!» Shakespeare abzusprechen. — Der Hauptgrund, welcher angeführt wird für die Unechtheit des Gespräches zwischen Dichter und Maler, ist der gegensätzliche Charakter, den sie in dieser Scene zeigen sollen, verglichen mit der ersten des ersten Aktes. Dieser Grund ist nicht haltbar: wenn sie in der letzteren von ihren materiellen Absichten nichts merken lassen, so ist damit nicht gesagt, daß Shakespeare sie als selbstlose Freunde betrachtet wissen wollte. Die anderen Schmarotzer zeigen in ihren Reden ebenso wenig ihren wahren Charakter. Wenn sie ferner im ersten Akte in gehobenerem Stile sprechen als die übrigen «Freunde», so soll damit ihre Künstlerschaft gezeichnet werden. Hier aber, wo sie sich allein glauben, sprechen sie ungeniert, wie sie denken.

[2]) Titus Andronicus (I, 36); Coriolan (V, 3, 164); Macbeth (I, 6, 18).

[3]) Was Ihr wollt (II. 3, 173); Cymbeline (V, 5, 454).

zurückführen wollen, ist allgemein als Shakespeare'sches Werk anerkannt. Die dritte Scene dagegen, in der ein Bote die Nachricht von Alcibaides' Anrücken und die fernere, daß Alcibiades einen Mann nach dem Meeresgestade gesandt habe, um Timon zur Theilnahme an seinem Feldzuge aufzufordern; sowie die vierte, nach der dieser Mann bei Timon anlangt, aber nicht ihn, sondern nur noch sein Grabmal vorfindet, hat Shakespeare offenbar, weil sie ihn nicht interessierten, in ihrer Abgerissenheit und schwächlichen Motivierung unverändert gelassen. Hätte Shakespeare seine Hand an diese Scene gelegt, dann würden wir sicher etwas über die Todesart Timon's erfahren haben; während wir jetzt aus dem in der zweiten Scene geäußerten Lebensüberdruß und dem Vorfinden des Grabes in der vierten folgern müssen, daß er sich selbst entleibt habe.[1])

Wenn Delius mit Recht die letzte Scene, welche die Verhandlung der athenischen Senatoren von der Mauer herab mit Alcibiades und des Letzteren schnell erzielte Aussöhnung mit seinem Vaterlande bringt, Shakespeare zuschreibt, so ist nicht einzusehen, weshalb die letzten Worte des Dramas — die Ankündigung von Timon's Tode, seine Grabschrift und die schönen Schlußworte des Alcibiades über Timon's Ende — von dem Vorgänger herrühren sollten. Wie Neptun auf dem Grabe weint, wenn die Meereswogen es bespülen (V, 4, 78), so wird auch in der «Liebesklage» (39) das von den Flußwellen bespülte Ufer, an dem die Verlassene sitzt, ein «weinendes» genannt.

Bulthaupt's fünfter Akt ist eine vollkommen selbständige Arbeit, eine Fortsetzung der Handlung, die am Ende des vierten Aktes beginnt. Wir finden Alcibiades und Timon mit ihrem Heere vor Athen lagern, das in kurzem gezwungen sein wird, sich auf Gnade und Ungnade zu ergeben. Der Archont Hipparch ist von dem Volke wegen der schlimmen Folgen, welche seine Strenge gegen Timon und Alcibiades über die Stadt gebracht hat, gesteinigt worden. Klinias erscheint auf der Mauer, um Alcibiades zur Milde gegen seine Vaterstadt zu bewegen; und es ist sehr wunderbar, daß er die als Geisel zurückbehaltene Klytia, die wirksamste Stütze für seine Friedens-Wünsche, gar nicht erwähnt. Dieser bleibt fest, ebenso wie Timon, der, körperlich zwar geschwächt und seelisch tief erregt von den Vorgängen, deren Urheber er ist, sich dennoch zur Härte zwingt.

---

[1]) Knight und Fleay halten die dritte Scene für echt, die vierte nicht.

Da wird Klytia, die so lange gefangen gehalten worden ist, aus dem Thore geleitet, um mit ihrem Vater zu unterhandeln. Die natürliche Aeußerung der Gesinnung, die Alcibiades und Timon soeben ausgesprochen haben, müßte nun eine Ablehnung auch dieser Verhandlung sein; und wenn die ganze Veranstaltung nicht eine Spiegelfechterei sein soll, muß Alcibiades an dem Gespräche zwischen Vater und Tochter theilnehmen, um der väterlichen Schwäche ein Gegengewicht zu bieten. Unbegreiflicherweise aber läßt er Beide allein und legt damit den Ausgang seines Feldzuges und das Schicksal Athen's in Klytia's Hand.

In diesem Gespräche bleibt der Dichter bei der unhaltbaren Supposition, daß Klytia ein schweres Unrecht begangen habe, als sie dem tödlich verwundeten Geliebten das Blut stillen wollte und nicht sofort die unverantwortliche Gewaltthat ihres leidenschaftlichen Vaters, die ihr das Liebste raubt, als schön und gut anerkannte. Timon weist seine Tochter zuerst von sich und macht ihr harte Vorwürfe wegen ihrer Unkindlichkeit. Und die Verkehrung des gesunden, sittlichen Gefühls erstreckt sich jetzt auch auf die Tochter, die ihr Vergehn bereut. Sie wagt es denn auch nicht, für Athen zu sprechen; sie will aus dem über die Stadt verhängten allgemeinen Ruin und Gemetzel nur einzelnes retten: ihr eigenes Haus, ihre Jugendfreundin Dirke.

Denk', es sei Weltgericht —

antwortet ihr Timon: nichts soll verschont werden; so maßlos und allumfassend, wie sein Menschenhaß, soll auch seine Rache sein. Er zeigt einen Blutdurst, eine Zerstörungswuth, welche die Tragik aus der Handlung hinaustreibt und den Zuschauer lächeln macht.

Da bittet Klytia schließlich um die Rettung eines alten Mütterchens und der Urne, über der sie weinend sitzt: der Mutter ihres Geliebten, der Asche Glaukon's. Timon geräth in eine Art von Wunder-Erstarrung über dieses Verlangen, das im Grunde für die weibliche Natur genau so natürlich und selbstverständlich ist, wie Klytia's Verhalten an der Leiche Glaukon's. Aber Timon, der früher selbst ein von Liebe überfließendes Herz besaß, kann jetzt nicht fassen, wie seine Tochter den Mann, der sie verrathen, noch zu lieben vermag.

Das — kann — ein Menschenherz?

stammelt er «furchtbar erschüttert». Und nun kommt die Erkennung seines Unrechts:

> Ward mir ein Gut verletzt,
> Das deiner reinen Liebe sich vergliche?
> Ward ich betrogen, wie man dich betrog?
> Ich schloß die Augen vor dem Thun der Welt;
> Vom Glück verwöhnt, im Taumel der Gefühle
> Zog ich ein Wahngebild vom Menschen groß
> Und stand betäubt, als es in Dunst zerging.

Und dann weiter:

> Das konnt' ich wollen! Hör' es, Welt, und richte!
> Athen! Athen! Du heil'ge [!] solltest sterben,
> Kind, Weib und Greis, Gerecht und Ungerecht,
> Um meines Wahns, um meiner Sünde willen —.

Jenes Staunen über eine häufig zu erlebende Thatsache, dieses plötzliche Sichbesinnen, dieser schwach vermittelte Uebergang von der grausamsten zu der mildesten Gesinnung machen den Eindruck gemalter Empfindungen. Und das thut jetzt, infolge dieser so beschaffenen inneren Vorgänge, nun auch Timon's Menschenhaß im vierten Akte.

Timon beschließt, nicht mehr nach Athen zurückzukehren, sondern sich am Meere, wo er zuletzt gelebt, seine Hütte oder sein Grab zu bauen, und geht langsam in sein Zelt.

Dem auftretenden Alcibiades theilt Klytia Timon's Sinnesänderung mit. Er fährt zornig auf und will nun selbst mit Timon sprechen. Als er den Vorhang zu dessen Zelt öffnet, liegt dieser todt auf seinem Lager. Alcibiades «steht einen Augenblick in heftigem Kampf», dann ruft er:

> Dein heiliges Vermächtniß will ich
> Erfüllen —

und verkündet den wieder auf der Mauer erscheinenden Senatoren die Gnade und den Frieden. — Man könnte über diesen psychologischen Vorgang das soeben über Timon Gesagte wiederholen. — Während der Vorhang fällt, fragen wir uns: Was wird aus Klytia?

Shakespeare's Timon theilt sich hinsichtlich der in ihm entfalteten dichterischen Kraft und seiner dramatischen Wirkung in zwei scharf gesonderte Abschnitte, deren Grenze zwischen dem dritten und vierten Akte liegt. Der erste ist — wenn wir von der beschränkten Tauglichkeit der einmal überlieferten Fabel und den rohen Ueberbleibseln des älteren Originals absehen — im Wesentlichen Shakespeare's

Arbeit, d. h. werthvoll. Den zweiten müssen wir dramatisch aufgeben, wie es Shakespeare offenbar selbst gethan hat: er hat aus dem ihm vorliegenden Situationsbilde keine interessante Handlung entwickeln können.

Hier also mußte Bulthaupt's bessernde und neuschaffende Hand einsetzen, wenn er aus dem unfertigen Werk ein lebenskräftiges Gebilde machen wollte. Und das hat er zum Theil recht erfolgreich gethan, indem er das zweiaktige Situationsgemälde in einen Akt zusammenpreßte und in dasselbe den Keim zu einer neuen, den letzten Akt füllenden Handlung legte. Daß er zu diesem Zwecke von der überlieferten Fabel abweichen mußte, war nothwendig; und niemand hätte an der Aenderung Anstoß nehmen können, wenn er zu dem schönsten Theile seiner Arbeit, dem vierten Akte, einen Schluß gefunden hätte, der sich glaubwürdig, den Gesetzen der Wirklichkeit gemäß, abwickelte. Das ist, wie wir gesehen haben, nicht geschehen. Wie der Schluß etwa besser hätte gestaltet werden können, ist eine Frage, die uns nicht berührt.

Vergleichen wir nun aber die drei ersten Akte bei Shakespeare und Bulthaupt mit einander, so finden wir den Nachtheil vollkommen auf des Bearbeiters Seite. Hier war nicht die Fabel und ihre dramatische Gestaltung, wohl aber der Charakter Timon's zu ändern. Der Fehler beruht darin, daß wir mit einem gedankenlosen Verschwender, als welcher sich Shakespeare's Timon zeigt, kein tragisches Mitleid empfinden können. Bulthaupt mußte also aus dem Verschwender einen reichen und edelgesinnten, und dem entsprechend freigebigen Mann machen, der durch einen Schicksalsschlag seiner glänzenden Existenz beraubt wird. Mit anderen Worten: er mußte das von Shakespeare in der ersten Scene des ersten Aktes gezeichnete Bild des königlichen Timon festhalten und das von dem Originaldichter in der zweiten Scene gegebene des sinnlosen Verschwenders fahren lassen. Etwas Aehnliches scheint Bulthaupt mit seinem Schiff aus Chios, das auf seiner Fahrt nach Athen untergeht, auch beabsichtigt zu haben; aber er hat sein Ziel nicht energisch genug verfolgt. Das Schiff von Chios trägt nur den Rest des im Uebrigen verschwendeten Vermögens; und Timon zeigt sogar einen Zug von der Schenksucht, welche der Originaldichter zu zeichnen sich so viel Mühe gab.

Andererseits aber hat Bulthaupt den Charakter seines Timon gegenüber dem Shakespeare'schen entschieden herabgedrückt durch die Erweiterung und durch die Verengerung der Fabel des Originals.

Der Hauptfehler liegt in der Schöpfung einer Tochter Timon's. Ein Mensch, der durch Verschwendung seine Familie an den Bettelstab bringt, erscheint uns noch weniger achtbar als einer, der nur seine eigene Existenz ruiniert. Der Vater einer jungfräulichen Tochter, der Hetären in seinem Hause bewirthet, ist uns unrein. Ein Mensch, der den Verlobten seiner Tochter erschlägt, weil dieser ein armes Mädchen nicht heirathen will, und dann die Tochter verstößt, weil sie den Sterbenden nicht verlassen möchte, kommt uns ein wenig wie ein Wilder vor. Bulthaupt's Timon thut vor unseren sehenden Augen fast nichts als Unrecht; er ist ein ehrsüchtiger Egoist, dem das Schicksal seiner Nächststehenden wenig Sorge macht: und wir sollen ihn lieben und achten?

Durch die Verengerung der Handlung aber, durch die Ausmerzung all der Scenen, welche seinen Uebergang von menschenfreundlicher Milde und vornehmer Gelassenheit zu wilder Wuth und Bosheit uns begreiflich machen sollen, verliert der Bulthaupt'sche Timon seine innere Konsequenz. Wir verstehn ihn nicht; er benimmt sich unberechenbar, wie ein nervös Erkrankter. Krankheit indessen ist wohl bedauerlich, aber nicht tragisch.

Das Einzige, was dieser Theil der Bulthaupt'schen Arbeit vor dem Original voraus hat, ist die etwas bessere Begründung der Verbannung des Alcibiades und die festere Verknüpfung von Alcibiades' und Timon's Schicksal. Es galt aber, diesen Zweck mit einem einfacheren Apparat zu erreichen, als es die Schöpfung einer Tochter Timon's ist, die, von einem Liebhaber verlassen, von ihrem Vater verstoßen, den Schutz ihres anderen verschmähten Liebhabers anfleht — einen Apparat, der die Haupt-, die Timon-Handlung nicht erdrückte und verwirrte.

So müssen wir denn Bulthaupt's Versuch einer Neuschöpfung Timon's als im ganzen verfehlt bezeichnen. Auf diesem gewiß mit heißem Bemühen geschaffenen und an originalen Einzelschönheiten reichen Werke scheint etwas wie eine Schicksalstücke zu lasten, hervorgerufen durch das Beginnen, einen großen Dichter zum Schmucke einer ihm fremden Schöpfung zu verwerthen. Konnte Bulthaupt Shakespeare's Timon nicht anders verwenden, als er es hier gethan, so durfte er ihn gar nicht verwenden. Schuf er aber ein Werk, das keine Berührung mit Shakespeare's Timon hat, so hätte auch der Titel ein anderer sein müssen.

Vorschläge zur Bühnenaufführung des König Lear.

Von

Dr. **Eugen Kilian.**

Schon im 17. Jahrhunderte taucht die Tragödie von König Lear im Repertoire der Wandertruppen vereinzelt in Deutschland auf; so zu Dresden 1626, zu Breslau 1692. Aber erst dem Schluß des 18. Jahrhunderts blieb es vorbehalten, das Shakespeare'sche Drama als dauerndes Besitzthum dem deutschen Theater zu gewinnen. Die erste Aufführung des Stückes in Hamburg, am 17. Juli 1778, in der Bearbeitung von F. L. Schröder, bildet den eigentlichen Ausgangspunkt in der Geschichte von König Lear auf der deutschen Bühne.

Schröder's Bearbeitung[1]), auf der Prosa-Uebersetzung von Eschenburg fußend, änderte neben zweckmäßigen Zusammenlegungen vor Allem Anfang und Ende des Stückes. Die Theilung des Reiches und Cordelia's Verstoßung ist beseitigt; diese Vorgänge werden durch Kent dem Grafen Gloster berichtet. Der Schluß ist dahin geändert, daß Cordelia am Leben bleibt, während Lear, der die Ohnmächtige für todt hält, wie im Originale stirbt. Neu hinzugedichtet ist im vierten Akte eine große Scene zwischen Gloster und Edgar, die dem Zuschauer vor Augen führt, was bei Shakespeare hinter der Scene vor sich geht: die Erkennung des Sohnes durch den Vater

---

[1]) Sie erschien 1778 in Hamburg bei Michaelsen. Vgl. auch: B. Litzmann, Friedrich Ludwig Schröder, Bd. II (Hamburg und Leipzig 1894), S. 242 ff.

und die Versöhnung zwischen Beiden. In dieser Bearbeitung von F. L. Schröder hat sich Lear zuerst die bedeutenderen deutschen Bühnen erobert.

Schon im folgenden Jahre, 1779, trat ihr eine zweite Bearbeitung an die Seite; sie war das Werk von J. Chr. Bock[1]), dem damaligen Theaterdichter der Bondini'schen Gesellschaft in Dresden. Auch Bock ließ die große Expositions-Scene des Stückes, desgleichen die Vorgänge in Albaniens Schloß, fallen und die betreffenden Ereignisse erzählender Weise berichten. Hier sowohl wie sonst ging er weit gewaltsamer vor als Schröder. In willkürlicher Weise wurde das Stück mit neuen Zuthaten des Bearbeiters ausgestattet; insbesondere erfuhr die Vorbereitung des verbrecherischen Verhältnisses Edmund's zu den beiden Schwestern eine breitere Gestaltung. Die Bearbeitung von Schröder, bei dessen Truppe Bock bis 1778 als Theaterdichter thätig war, wurde vielfach zu Grunde gelegt; wie bei jenem ging auch bei Bock die Wiedererkennung zwischen Gloster und Edgar auf der Bühne vor. Dem Schlusse wurde alle Tragik genommen, indem nicht nur Cordelia, sondern auch Lear am Leben blieb. Die Figur des Narren wurde weggelassen und mit der des Kent verschmolzen. In dieser Gestalt ist König Lear in Dresden und Leipzig und noch an anderen Orten zur Aufführung gelangt.

Von weiteren Bühnenbearbeitungen älteren Datums, die im Druck erschienen sind, erwähnt Genée die von Beauregard Pandin, 1824[2]), eigentlich eine Uebersetzung, die nur bezüglich einiger Auslassungen auf die Bühne Rücksicht nimmt, und die aus demselben Jahre stammende Bearbeitung des Stückes von J. B. von Zahlhas[3]), die sich im Großen und Ganzen ziemlich genau an das Original zu halten scheint.

Mittlerweile war an der Kaiserlichen Hofburg zu Wien schon 1822 die Bearbeitung des Lear von Schreyvogel (West) zur Aufführung gelangt. Sie wurde erst viel später, 1841, durch den Druck veröffentlicht.[4]) Schreyvogel's Bearbeitung ist in der Bühnengeschichte

---

[1]) Gedruckt 1779, Leipzig, bei Hilscher. Vgl. Genée, Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland. (Leipzig 1870.) S. 160 ff.

[2]) In der Taschenbibliothek der ausländischen Klassiker. (Zwickau 1824.)

[3]) König Lear. Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespeare. Neu übersetzt und für die deutsche Bühne frei bearbeitet von Joh. Bapt. von Zahlhas. (Bremen 1824.)

[4]) König Lear. Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespeare. Für die Darstellung eingerichtet von C. A. West. (Wien 1841.)

des Stückes dadurch merkwürdig, daß sie noch einmal zu dem versöhnlichen Schlusse zurückgreift, in einer Zeit, wo die Pflege Shakespeare's auf dem deutschen Theater bereits so weit gediehen war, daß für derartige den Geist der Dichtung schädigende Konzessionen keine Nothwendigkeit mehr vorzuliegen schien. Die mit dem Schlusse vorgenommene Aenderung in dieser Bearbeitung ist um so auffallender bei einem Autor von dem literarischen Feingefühle Schreyvogel's, der in allen ähnlichen Arbeiten einen sehr vornehmen künstlerischen Takt bekundet.[1]) Schreyvogel läßt in bewußter Anlehnung an die obenerwähnte Bearbeitung von Bock sowohl Lear wie Cordelia am Leben bleiben. Wie bei Schröder und Bock verwandelt sich der Schauplatz für die letzte Scene des Stückes in ein Gefängniß. Lear und Cordelia werden von Wachen hereingeführt; der Letzteren Erdrosselung wird durch die Dazwischenkunft von Albanien, Edgar und Kent vereitelt. Lear hält die ohnmächtige Cordelia für todt und spricht die Todtenklage des Originales. Da kehrt ihr Bewußtsein wieder, und Vater und Tochter liegen sich freudetrunken in den Armen. Die auf's Neue ihm angebotene Krone lehnt Lear ab und überträgt sie auf Albanien. Inhaltlich sowohl wie formell lehnt sich Schreyvogel in dieser neu erfundenen Schlußscene an die ältere Bearbeitung von Bock an. Nur ist die Prosa des Letzteren in Verse verwandelt.

Abgesehen von dem veränderten Schlusse ist Schreyvogel's Bearbeitung durch rühmenswerthe Pietät ausgezeichnet und bietet eine treuere Wiedergabe des Originales als viele moderne Einrichtungen, in denen die Tragödie über unsere Bühnen geht. Seltsam ist eine scenische Anordnung des dritten Aktes. Für den letzten Theil der Heide-Scenen ist als Schauplatz nicht, wie üblich, das Innere der Gloster'schen Hütte gewählt, sondern der Schloßgarten bei Gloster's Palast mit Garten und Rasenbank. Durch diesen Schauplatz gewinnt Schreyvogel die Möglichkeit, hier auch, die Lear-Scene einleitend, den kurzen Auftritt zwischen Cornwall und Edmund (III, 5) spielen zu lassen. Für die Lear-Scene selbst allerdings ist dieser Schauplatz so wenig als möglich geeignet.

Von neueren Bühnenbearbeitungen des König Lear, die im Buchhandel erschienen, sind in erster Linie zu nennen die von

[1]) Ueber Schreyvogel's Bühnenbearbeitungen hoffe ich an anderer Stelle eingehend und im Zusammenhang handeln zu können.

Oechelhäuser[1], Devrient[2], Possart[3] und Köchy[4]. Ueber diese vier Einrichtungen hat Wilhelm Bolin im XX. Bande dieses Jahrbuchs[5] in eingehender kritischer Weise gehandelt und eine Reihe eigener Vorschläge beigefügt, die in seiner Bühnenbearbeitung, in dem für Schweden von Bolin herausgegebenen Bühnen-Shakespeare, verwerthet sind[6]. Bezüglich Beurtheilung dieser Einrichtungen kann ich mich damit begnügen, auf die ausführlichen und anregenden Darlegungen von Bolin a. a. O. zu verweisen.

Den dort berührten Bearbeitungen reiht sich noch eine solche von Feodor Wehl an, die 1873 in Stuttgart erstmals in Scene ging. Ueber diese Einrichtung, die nicht an die Oeffentlichkeit gelangt ist, berichtet Wehl in seinen Stuttgarter Theater-Erinnerungen[7].

---

[1]) W. Shakespeares dramatische Werke. Für die deutsche Bühne bearbeitet von Wilhelm Oechelhäuser (Weimar 1878), Bd. II.

[2]) Deutscher Bühnen- und Familien-Shakespeare. Herausgegeben von Eduard und Otto Devrient (Leipzig 1875), Bd. V. Die in dieser Sammlung enthaltene Bühnenbearbeitung von König Lear beruht auf einer selbständigen Uebersetzung von Otto Devrient und ist nicht völlig identisch mit der von Eduard Devrient herrührenden, unter dessen Direktionsführung zu Karlsruhe (1852—1870) gegebenen Bearbeitung. Die letztere benutzt die Uebersetzung von Voß und unterscheidet sich in folgenden Punkten von der im «Deutschen Bühnen- und Familien-Shakespeare» veröffentlichten Bearbeitung:

1) Sie behält bezüglich des Einschnitts zwischen dem ersten und zweiten Akte die Akteintheilung der Folio-Ausgabe bei.

2) Der vierte Akt hat nicht 3, sondern 4 Schauplätze: a. Freie Gegend (IV, 1). b. Zimmer in Albaniens Schloß (IV, 2, ohne die in der Druck-Ausgabe angehängte Scene zwischen Regan und Oswald). c. Gegend bei Dover (IV, 4 und 6, mit Weglassung von Glosters Sprung). d. Zelt (IV, 7).

3) Im fünften Akte sind Scene 1 und 2 des Originales beibehalten. Derselbe hat 3 Schauplätze: 1 und 3 britisches Lager, 2 kurzer Wald.

Unter der im folgenden schlechtweg als Devrient'sche Bearbeitung bezeichneten Einrichtung wird die der Druckausgabe verstanden.

[3]) König Lear. Für die Darstellung bearbeitet von Ernst Possart. (München 1875).

[4]) Shakespeare's König Lear. Eine deutsche Bühnen-Ausgabe mit dramaturgischen, scenischen und schauspielerischen Anmerkungen von Max Köchy. (Leipzig 1879).

[5]) Zur Bühnenbearbeitung des König Lear. Von Wilhelm Bolin (Jahrbuch XX, S. 131—148).

[6]) Vgl. Jahrbuch XXIV, S. 145 ff.

[7]) Fünfzehn Jahre Stuttgarter Hoftheater-Leitung. Ein Abschnitt aus meinem Leben. Von Feodor Wehl (Hamburg 1886), S. 295 ff.

Alle diese neueren Bearbeitungen .stehn prinzipiell im Groß und Ganzen auf demselben Standpunkt. Sie vermeiden jeden bede samen Eingriff in die Domäne des Dichters und divergieren i wesentlichen nur in Sachen der Akteintheilung, der scenischen A ordnung, der Zusammenlegungen, der Kürzungen, der letzter namentlich, soweit sie die Gloster-Handlung betreffen.

Nur Köchy läßt diejenige Zurückhaltung, wie sie einem Meist werke wie Lear gegenüber geboten erscheint, da und dort v missen. Er arbeitet zuviel mit eigenen Zuthaten, die hier, we irgend möglich, zu vermeiden sind. Er fügt Verse ein u trifft Aenderungen, wo keine zwingende Nothwendigkeit hierfür v handen ist. Auch Bolin trifft dieser Vorwurf bezüglich der von il vorgeschlagenen Umarbeitung der Einleitungs-Scene, die ebenso wer glücklich ist, wie sie andrerseits die Befugnisse des Bearbeit überschreitet.

Hinsichtlich Verkürzung der Gloster-Tragödie zu Gunsten c Lear-Handlung gehen am weitesten: Oechelhäuser und Possart. I beiden kommt nicht nur der fingierte Sprung Gloster's von c Dover-Klippe, sondern auch die wundervolle Scene, in der Ed den blinden Vater findet und seine Führung übernimmt, in Wegf

Das an sich löbliche Bestreben, die Zahl der Verwandlung möglichst zu beschränken, hat Feodor Wehl veranlaßt, des Gut nach dieser Seite zuviel zu thun. Es ist ihm gelungen, die Tragö scenisch so zu ordnen, daß der Schauplatz in jedem Akte unv ändert bleibt. (Die beiden ersten Scenen des Originales sind dal zu einem besonderen Vorspiel zusammengelegt). Er selbst giebt z daß es dabei ohne mancherlei Gewaltsamkeiten und Textänderung nicht abgegangen sei. Ein derartiges Verfahren ist nicht zu billige denn eine Zusammenlegung der Scenen des vierten Aktes auf ein Schauplatz ist beispielsweise undenkbar, wenn nicht Dichtung u Text die schlimmste Vergewaltigung erleiden soll.

Auch andere Bearbeiter sind in dem Streben nach möglichs Einheit des Schauplatzes in der Art der Zusammenlegung da u dort zu weit gegangen.

Das Verhältniß der neueren Bearbeitungen zu einander hinsic lich des Maaßes der Verwandlungen innerhalb des Aktes, ergi sich aus folgender Uebersicht, welche die Zahl der Schauplätze, jeder Akt erfordert, angiebt:

	Akt I.	Akt II.	Akt III.	Akt IV.	Akt V.
Oechelhäuser . . .	2	2	2	3	1
Devrient	2	2	3	3	1
Possart	2	2	2	3	2
Köchy	2	3	3	5	2
Bolin	2	2	2	3	1
Wehl (Vorspiel 1) . .	1	1	1	1	1

Neben den genannten Bearbeitungen des Lear laufen noch eine Reihe anderer Einrichtungen über unsere Bühnen, meist ohne Namen, sog. Regiearbeiten, mehr oder minder an die eine oder andere der gangbaren Bearbeitungen sich lehnend, oder auch verschiedene der vorhandenen Einrichtungen verschmelzend. Daß bei solchen im Hexenkessel der Regiestube zusammengebrauten Produkten nicht immer Ersprießliches zu Tage kommt, kann kaum erstaunen, angesichts der gedankenlosen Routine, die am Theater so vielfach zu herrschen pflegt.

Die Einrichtungen des König Lear werden in nachtheiliger Weise namentlich beeinflußt durch den Umstand, daß diese Tragödie von Virtuosen mit Vorliebe zu Gastspielen ausersehen wird. Die reisenden Größen pflegen das von ihnen eingerichtete Buch an die betreffenden Bühnen zu schicken, die sich dann natürlicher Weise in Allem nach den Wünschen des berühmten Gastes zu richten haben. Wie diese Virtuosen-Einrichtungen aussehen, ist jedem Fachmann zur Genüge bekannt. Das leitende Prinzip solcher Einrichtungen besteht darin, die Hauptrolle zu größtmöglicher theatralischer Wirkung zu bringen. Das ganze Stück wird in Folge dessen auf die Wirkung der einen Lear-Rolle hin zugestutzt; wo Lear einen guten Abgang hat, muß der Vorhang fallen; was nicht dazu dient, die Wirkung der Hauptrolle zu erhöhen, wird unbarmherzig zusammengestrichen oder ausgelassen. Ob bei solchem Verfahren das Gesammtbild des Stückes, der Zusammenhang, die Grundidee etc. verkümmert, ist natürlicher Weise völlig gleichgiltig.

Und leider werden die Prinzipien, die bei solchen Gastspielen maßgebend sind, allzu häufig dann auch auf die Vorführung des Stückes unter gewöhnlichen Verhältnissen übertragen. Auch der heimische Inhaber der Titelrolle wünscht diesen Abgang oder jenen Effekt sich gesichert zu sehen, und der Regisseur ist nur allzu willig, sich bei seiner Inscenierung von den egoistischen Wünschen des Haupt-Darstellers leiten zu lassen.

In Folge dessen ist das Gesammtbild, das die Aufführung der Lear-Tragödie auf unsern Bühnen bietet, durchaus nicht sehr erfreulich. Wohl kann man manchen Lear sehen, dessen Darstellung in hohem Grade zu interessieren und zu fesseln, nach der oder jener Seite vielleicht völlig zu befriedigen vermag: eine Vorstellung aber, die das gewaltige Meisterwerk in seiner Gesammtheit wiedergiebt, die als künstlerisches Ganzes, namentlich hinsichtlich der Einrichtung und Inscenierung, berechtigten Forderungen einigermaßen zu genügen im Stande ist, muß leider als eine große Seltenheit bezeichnet werden.

Angesichts der vielen und abscheulichen Verballhornungen, die König Lear durch den Rothstift bearbeitender und einrichtender Pfannenflicker fortwährend erfahren muß, begreift man vollauf die Freude und Begeisterung, mit der eine That wie die erste Aufführung der Tragödie auf der neu eingerichteten Münchener Bühne (am 1. Juni 1889) von Seiten vieler Shakespeare-Freunde begrüßt worden ist. Die neue Bühnen-Einrichtung, die einen Kompromiß zu schließen suchte zwischen dem primitiven Bühnengerüste Shakespeare's und dem modernen Theater, machte die Benutzung einer sog. Bearbeitung überflüssig und ermöglichte es, die Tragödie ohne jede wesentliche Aenderung oder Kürzung getreu nach der überlieferten Form des Originales vorzuführen.

Ich habe schon an anderer Stelle die Gründe darzulegen versucht[1]), weshalb ich die Meinung derer, die eine völlig unveränderte Wiedergabe der Shakespeare'schen Dramen erstreben, nicht zu theilen vermag. Das Prinzip, von dem man dabei ausgeht, ist verfehlt, weil es in unhistorischer Weise von der geschichtlichen Entwicklung der dramatischen Kunst und der scenischen Bühneneinrichtung absieht und Shakespeare's technische Mängel, die sich lediglich aus dem dürftigen, der naiven Kunstanschauung jener Zeit entsprechenden Bühnengerüste erklären, geflissentlich zu Vorzügen seiner Werke zu stempeln sucht.

Die Bühnenbearbeitung des Shakespeare'schen Dramas, die dies den veränderten scenischen Bedingungen des modernen Theaters anzupassen sucht und ihm die mannigfachen und außerordentlichen Vortheile moderner Bühnentechnik zu Theil werden läßt, ist nicht nur eine durch die heutige Bühneneinrichtung bedingte Nothwendigkeit, sondern sie vermag auch die Wirkungsfähigkeit eines Shakespeare'schen Stückes unter Umständen beträchtlich zu heben. Nur

---

[1]) Die scenischen Formen Shakespeare's in ihrer Beziehung zu der Aufführung seiner Dramen auf der modernen Bühne (Jahrbuch XXVIII, S. 90).

muß die Einrichtung allerdings mit pietätvollem Sinne vollzogen werden.

Gerade bei Einrichtung der tragischen Meisterwerke, des Lear, Othello, Hamlet, Macbeth und Romeo und Julia, kann nicht genug zu größter Behutsamkeit, zu peinlichster Schonung des Originales gerathen werden. Vor allem darf die Rücksicht auf die Beschränkung der Verwandlungen nicht so sehr in den Vordergrund treten, wie es vielfach wohl, unter empfindlicher Schädigung der Dichtung, zu geschehen pflegt. Einige Ortsveränderungen mehr sind an sich durchaus kein Schaden, wenn dieselben nur — was allerdings bei allen Shakespeare-Aufführungen erstrebt werden sollte — mittelst offener Verwandlung, bei Verdunklung der Bühne vollzogen werden. Die letztere freilich, die offene Verwandlung, ist nur dann konsequent durchführbar, wenn die scenische Ausstattung, zwar jeweils passend und stimmungsvoll, sich doch einer gewissen Einfachheit befleißigt und sich in solchen Grenzen bewegt, daß der raschen und möglichst geräuschlosen Verwandlung bei offener Scene nirgends unüberwindliche Schwierigkeiten entgegentreten.

Ueberblickt man die zahlreichen Bearbeitungen, welche die Lear-Tragödie schon über sich ergehn ließ, und das Viele, das schon darüber geschrieben wurde, so könnte es beinahe zwecklos erscheinen, nochmals über denselben Gegenstand zu handeln. Und doch drängt sich angesichts des Schlendrians, der bezüglich der Einrichtung dieses Stückes auf unsern Bühnen so vielfach zu treffen ist, die Nothwendigkeit auf, von Neuem darauf zurückzukommen und gegen den Mißbrauch anzukämpfen, die gewaltige Tragödie zur bloßen Folie für eine wirksame Paraderolle herabzuwürdigen.

Hinsichtlich der Einrichtung des Stückes scheint mir vor Allem ein Punkt Berücksichtigung zu verdienen, dem bis jetzt, soweit mir bekannt, keine genügende Beachtung geschenkt worden ist.

Bei allen Lear-Aufführungen, deren ich mich erinnere, hatte ich Gelegenheit wahrzunehmen, daß der Schluß des dritten Aktes stets ohne jede Wirkung vorübergeht. Der Grund dieser Erscheinung ist sehr einfach. Sämmtliche Bearbeitungen der Tragödie schließen den dritten Akt, der Akteintheilung der Folio-Ausgabe folgend, mit der Scene auf Gloster's Schloß, wo dieser durch Cornwall und Regan

geblendet wird[1]). Nachdem der Diener, der Einspruch gegen die Gewaltthat erhebt, Cornwall im Gefecht verwundet hat, schließt die Scene meist damit, daß dieser getroffen zusammensinkt oder an Regan gestützt sich wegführen läßt.

Diese Scene kann selbst bei der vollkommensten Darstellung[2] die Wirkung nicht hervorrufen, wie sie für den Schluß des dritten Aktes zu wünschen ist. Denn auch in der gemilderten Form, in der die Blendungs-Scene auf unsern Bühnen üblich ist, gehört sie ohne Zweifel zu den grausigsten Auftritten der an Greuelthaten überreichen Lear-Tragödie. Sie kann schon vermöge ihres Inhaltes schwer eine andere als eine peinigende Wirkung üben.

Weit wichtiger ist, daß der gewaltige Eindruck, den die vorangehenden und den Haupttheil des Aktes füllenden Lear-Scenen auf der Heide und in der Hütte hervorzurufen pflegen, durch die unmittelbare Anhängung der Gloster-Scene vernichtet oder doch wenigstens stark verwischt wird. Die Lear-Scenen auf der Heide bilden den eigentlichen Mittel- und Höhepunkt der Tragödie. Sie sind von einer unvergleichlichen Großartigkeit in Entwurf und Ausführung und der gewaltigsten Bühnenwirkung fähig. Eine Steigerung der Wirkung über diese Scenen hinaus ist undenkbar; sie können durch nichts überboten werden, am wenigsten durch einen für die Aufführung so gefährlichen Auftritt, wie den von Gloster's Blendung. Auch vom Standpunkt der dramatischen Oekonomie darf der dritte Akt unter keinen Umständen mit einer Scene der Gloster-Handlung schließen. Sowohl diese Rücksicht, wie die Gesetze theatralischen Wirkung weisen deutlich darauf hin, daß der dritte Akt mit den den Höhepunkt der Tragödie bildenden Lear-Scenen seinen Abschluß zu finden hat.

Die Akteintheilung der Folio-Ausgabe, die bekanntlich nicht von Shakespeare stammt, ist für uns in keiner Weise maßgebend. Es ist nicht der mindeste Grund für uns vorhanden, weshalb wir die Gloster-Scene nicht aus dem Ende des dritten in den Anfang des vierten Aktes verlegen sollten. Damit ist dem Uebelstande abgeholfen

---

[1]) Eine Ausnahme macht nur die Einrichtung von Wehl, wo Gloster's Blendung aus scenischen Gründen im vierten Akte untergebracht ist.

[2]) Eine solche ist nur dann möglich, wenn die kleine, aber sehr heikle Rolle des Dieners in tüchtigen Händen liegt. Ist das nicht der Fall, so bietet dieser Auftritt sehr häufig den Beleg dafür, daß es vom Tieftragischen zum Komischen nur eines Schrittes bedarf. Die Gefahr eines Heiterkeitserfolges ist hier bei ungenügender Darstellung jederzeit vorhanden.

und dem dritten Akte mit der letzten der Lear-Scenen (III, 6) ein geeigneter und wirkungsvoller Abschluß gegeben. Der Mißstand ist so in die Augen springend und das Mittel, ihm abzuhelfen, so außerordentlich einfach und naheliegend, daß man erstaunt frägt, warum kein einziger der Lear-Bearbeiter dieses Mittels sich bediente[1]).

Der von Savits inscenierten Lear-Aufführung der neueingerichteten Münchener Bühne gebührt das Verdienst, bezüglich dieses Punktes einen glücklichen Griff gethan zu haben. Savits, der die Tragödie im Uebrigen völlig unverändert auf die Bühne stellt, hat zum ersten Male den dritten Akt von dem störenden Anhängsel der Gloster-Scene befreit und dafür den vierten Akt mit diesem Auftritt eröffnet. Ein Gewinn, der für die Aufführung des Stückes nicht zu unterschätzen ist, und von der Münchener Vorstellung ohne Weiteres auf die Einrichtungen der Tragödie für die alte Bühne übertragen werden sollte![2])

Die scenische Anordnung des dritten Aktes wäre dann in folgender Weise zu gestalten: Der Aufzug beginnt auf der Heide, zur Seite ist die Hütte des armen Thoms. Die Einleitung bildet der seit Schröder in allen Einrichtungen hierher verlegte Monolog Edgar's aus dem zweiten Akte, am besten etwa in der Fassung, den Köchy ihm gegeben hat und die es sehr glücklich vermeidet, daß der Monolog den Charakter einer Selbstpräsentation des Darstellers vor dem Publikum erhält. Als Edgar in die Hütte abgegangen ist, folgt das kurze Zwiegespräch zwischen Kent und dem Ritter (III, 1), dann das Auftreten Lear's und des Narren (III, 2). Daran ist in der üblichen Verbindung die zweite, vor der Hütte spielende Lear-Scene (III, 4) zu reihen[3]). Nach Schluß dieser Scene verwandelt sich die Bühne

---

[1]) Köchy empfindet den Uebelstand wohl als solchen und schreibt hierüber in einer Anmerkung (S. 83): «Ueber einen Hauptfehler, daß die Nebenhandlung auf den Höhepunkt jedes Dramas, in den Ausgang des dritten Aktes, gestellt ist, war freilich nicht wegzukommen».

[2]) Im übrigen sei bemerkt, daß die Entstehung der von mir vorgeschlagenen Einrichtung in die Zeit fällt, ehe Lear auf der neueingerichteten Münchener Bühne zur Darstellung gekommen war.

[3]) Ich stimme der Ansicht Oechelhäuser's völlig bei, daß für Beibehaltung der im Originale zwischen die Lear-Scenen eingeschobenen kleinen Auftritte der Gloster-Handlung auf der modernen Bühne nicht der mindeste Grund zu ersinnen ist. Diese Eigenthümlichkeit der Shakespeare'schen Kompositionsweise, die ein größeres zusammengehöriges Scenengefüge mit Vorliebe durch kleine Zwischenscenen untergeordneteren Charakters unterbricht, statt die letzteren für sich zu einem einheitlichen scenischen Bilde zusammenzufassen, ergiebt sich aus dem

in das Innere einer roh gezimmerten Blockhütte. Die Dekoration ist, wenn möglich, so anzulegen, daß die Hütte durch den offenen Eingang einen Ausblick in die Landschaft, die in Nacht und Dunkel liegende, nur hie und da durch einen Blitzstrahl erhellte Heide, gewährt. Dies bietet den Vortheil, daß der Scene der stimmungsvolle Hintergrund der Sturmnacht gewahrt bleibt, ohne daß doch das Spiel der Darsteller durch die unmittelbare Nähe des Sturmes gestört wird. Das Unwetter, das als in der Abnahme begriffen gedacht wird, hat auch während dieser Scene noch fortzudauern und sich durch schwächere, nur in größeren Zwischenräumen wiederkehrende Donnerschläge, und hin und wieder durch ein Aufleuchten des Horizontes zu bekunden.

Nachdem die Verwandlung sich vollzogen, ist die Bühne zunächst

---

Charakter der altenglischen Bühne und ist nicht als ein Vorzug, sondern als ein Mangel der Shakespeare'schen Technik anzusehen. Diese Kompositionsweise ist, wie ich schon gelegentlich der scenischen Struktur des Kaufmanns von Venedig anzudeuten versuchte (Jahrbuch XXVIII), zum Theil wohl daraus zu erklären, daß der Dichter an solchen Stellen, wo die Handlung einen Sprung macht, diesen Sprung durch eine kurze Zwischenscene einer andern Personengruppe zu überbrücken suchte.

Dagegen vermag ich Oechelhäuser darin nicht beizustimmen, daß er, ebenso wie Possart, Bolin und Wehl (desgleichen die alten Bearbeitungen von Schröder und Bock) sämmtliche Lear-Scenen dieses Aktes auf einem Schauplatz — der Heide — spielen läßt, anstatt für die letzte die Scene in das Innere des Gloster'schen Blockhauses zu verwandeln. Zunächst leidet darunter die Wahrscheinlichkeit, da man nicht begreift, weshalb Gloster und die Seinen nicht Alles aufbieten, den unbedeckten Greis den Unbilden der Witterung zu entziehen und ihn unter ein schützendes Dach zu verbringen. Sodann aber — und das ist das Wichtigere — ist zu beachten, daß die verschiedenen Phasen des Lear'schen Wahnsinns stets durch seine Umgebung, den Ort, wo er sich befindet, mit beeinflußt werden. In der letzten Lear-Scene des dritten Aktes beginnt der Wahnsinn des Königs bereits in ein anderes Stadium zu treten. Während er sich in der wilden Natur der Heide, von Sturm und Donner umtost, in gigantischen Wuthausbrüchen ergeht, beginnt gegen Schluß des Aktes bereits jener äußerlich ruhigere, brütende, unstät von einem Gegenstand zum andern abirrende Wahnsinn, wie wir ihn dann im vierten Akte zur vollen Blüthe entfaltet finden. Zur Anbahnung dieser neuen Phase des Wahnsinns trägt ohne Zweifel auch der Eintritt des Königs unter das schützende Dach der Blockhütte bei. Dieser Schauplatz ist nicht zufällig, sondern der natürliche und von dem Inhalt der Scene nicht loszulösende Hintergrund derselben. Ueberdies kommt das Spiel der Darsteller, das hier nach allen Seiten der feinsten Nüancierung bedarf, in dem kleinen und erleuchteten Raume der Hütte viel mehr zur Geltung als auf der großen Bühne der in Dunkel gehüllten Heide. — Die getheilte Bühne, wie Possart sie vorschlägt, ist nicht zu empfehlen, da sie, wie meist die Schauplätze mit getheilter Bühne, keine rechte Stimmung giebt.

dunkel. Es treten Kent und Gloster ein, der Letztere mit einer Fackel, die er in einem Ringe neben dem Eingang befestigt. Während Gloster abgeht, tritt von der andern Seite Lear mit Edgar und dem Narren ein.

Was den weiteren Verlauf der Scene betrifft, so darf diese nicht, wie es leider meist auf unsern Bühnen des Applauses wegen geschieht, mit dem Einschlafen Lear's und den letzten Worten des Narren: «Und ich will am Mittag zu Bett gehn» geschlossen werden. Das Folgende, der Wiederauftritt Gloster's und das Wegtragen Lear's durch Kent und den Narren, ist nicht nur für den Zusammenhang sehr wünschenswerth, sondern es vermag auch eine tief-ergreifende Wirkung zu üben. Nur muß selbstverständlich die Wegbringung des Schlafenden mit dem Ernste und der Sorglichkeit, wie sie durch die Situation geboten sind, vor Allem unter Vermeidung aller hastenden Uebereilung, unter ausdrucksvollem stummen Spiele aller Anwesenden vollzogen werden. Mit vollem Rechte hat Oechelhäuser sowohl wie Devrient und Bolin diesen Auftritt beibehalten.

Den Schluß der Scene bezw. des Aktes hat endlich Edgar's wundervoller Reimmonolog: «Sehn wir den Größern tragen unsern Schmerz» zu bilden. Dieser Monolog hat von jeher eine unverdient stiefmütterliche Behandlung auf dem Theater erfahren. In den üblichen Durchschnittsaufführungen des Lear fehlt er selbstverständlich; aber auch in den ernst zu nehmenden Bearbeitungen ist ihm keine Stelle gegönnt, außer bei Oechelhäuser und in der älteren Einrichtung von Schreyvogel (auch bei Schröder und Bock ist der Monolog in seinen Grundzügen beibehalten). Und doch bildet Edgar's Monolog durch seine Stellung im Zusammenhang eine dichterische Schönheit ersten Ranges, in der eine bewußte Absicht des Dichters zu erkennen ist. Wenn sich die wirren und grellen Dissonanzen dieses Aktes in die Harmonien auflösen, wie sie aus den Tönen des Edgar-Monologs erklingen, so muß das eine unendlich wohlthuende und befreiende Wirkung auf den Hörer üben. Er muß es wie eine Erlösung empfinden, wenn nach den wilden Evolutionen des Wahnsinns, des gespielten wie des wirklichen, in Edgar's Monolog endlich die klare ruhige Vernunft zum Worte gelangt. Der Kontrast von Edgar's reiner Menschlichkeit zu der ungezügelten und selbstischen Leidenschaft der ihn umgebenden Titanenwelt kommt hier ebenso poetisch zum Ausdruck, wie der äußerliche Kontrast zwischen seinem wahren Selbst und der Narrenrolle des armen Thoms, die er zu spielen sich gezwungen sieht. Der lyrische Ruhepunkt, der mit Edgar's Monolog

nach den vorangegangenen Stürmen eintritt, ist an dieser Stelle geboten und bildet, wie gesagt, eine bewußte, künstlerische Schönheit dieser Scenenreihe.

Edgar's Monolog ist überdies sehr wohl als stimmungsvoller Schlußakkord für den dritten Akt der Lear-Tragödie zu brauchen.

Während Kent und der Narr den schlafenden König wegtragen, nimmt Gloster die Fackel aus dem Ring und leuchtet den Abgehenden vor; dann folgt er ihnen gesenkten Hauptes. Der Hüttenraum wird dunkel. Edgar hat die stumme Scene mit entsprechendem Spiele begleitet, er bleibt allein zurück, und beginnt nach längerer Pause:

Sehn wir den Größern tragen unsern Schmerz,
Kaum rührt das eigne Leid noch unser Herz.
Das herbste trägt ein Mensch, der einsam leidet,
Und sich von Glücklichen und Frohen scheidet;
Doch kann das Herz viel Leiden überwinden,
Wenn sich zur Qual und Noth Genossen finden.
Mein Unglück dünkt mir leicht und minder scharf,
Da, was mich beugt, den König niederwarf;
Er ohne Kind, ich vaterlos! Wohlan,
Merk' auf den Zeitlauf, Thoms! Erschein erst dann
Wenn die Verleumdung, deren Schmach dich peinigt,
Beschämt durch Prüfung deinen Namen reinigt.

Er wendet sich mit den letzten Worten langsam dem Ausgang zu. Während ganz in der Ferne ein lang anhaltender und dumpf verhallender Donner des abziehenden Unwetters sich vernehmen läßt und ein schwaches Aufleuchten des Horizontes gewahrbar wird, fällt langsam der Vorhang.

Diese Anordnung dürfte sehr wohl im Stande sein, in stimmungsvoller Weise den dritten Akt zu schließen. Seine wild lärmenden und betäubenden Disharmonien verklingen in ein ruhiges Pianissimo, dem Toben der Elemente gleich, das friedlicher Ruhe in der Natur gewichen ist.

Kann es keinem Zweifel unterliegen, daß die Verlegung der Gloster-Scene in den vierten Akt der Bühnenwirkung des dritten Aktes in hohem Grade zu Gute kommt, so bietet diese Einrichtung auch für den vierten Akt und die Gloster-Scene selbst bemerkenswerthe Vortheile, die für die Aufführung des Stückes nicht gering zu achten sind.

Durch ihren Platz am Anfange des vierten Aktes kommt die Blendungs-Scene in unmittelbaren Zusammenhang mit den übrigen darauffolgenden Scenen der Gloster-Handlung. Die letzteren werden

dadurch in stärkerem Maße konzentriert und ihre Wirkung in Folge dessen gesteigert. Daß die Blendungss-Sene und der inhaltlich wie zeitlich unmittelbar daran sich anschließende Auftritt, in dem der blinde Gloster mit seinem Sohne Edgar zusammentrifft, wie bisher üblich, durch einen Akteinschnitt getrennt werden, ist ein höchst widersinniger Brauch. Dagegen wird sich die Aneinanderreihung dieser Auftritte im Anfang des vierten Aktes für beide Scenen als ein bedeutender Vortheil erweisen. Für die Blendungs-Scene insofern, als deren peinliche Wirkung gemildert oder wenigstens rasch verwischt wird, wenn ihr unmittelbar, mit offener Verwandlung, die hochpoetische und in gewissem Sinne versöhnende Scene folgt, in der Edgar mit dem blinden Vater zusammentrifft und dessen Führung übernimmt. Diese letztere gewinnt ihrerseits wieder durch die vorangehende Blendungs-Scene an Relief. Die Wechselwirkung von Schuld und Sühne tritt in helle Beleuchtung. Gloster's Mißhandlung durch Edmund und unmittelbar darauf sein Zusammentreffen mit dem in leichtsinniger und unverantwortlicher Verblendung verstoßenen Edgar, läßt über der Gloster-Gruppe mit einem Male das verklärende Licht der alles vergeltenden poetischen Nemesis erstrahlen. Beide Scenen können keine bessere und wirksamere gegenseitige Folie erhalten, als durch ihren unmittelbaren Anschluß an einander.

Was im übrigen die scenische Einrichtung des vierten Aktes betrifft, so halte ich es, wie schon angedeutet, für ein verkehrtes Verfahren, die Gloster-Handlung zu Gunsten der Lear-Tragödie in der Weise zu verkürzen, wie es bei den meisten Aufführungen und auch in den Bearbeitungen von Oechelhäuser und Possart geschieht, wo nicht nur der Sprung von der Doverklippe, sondern auch die erste Scene zwischen Edgar und dem Vater getilgt ist und von dieser ganzen Scenenreihe nur wenige Worte übrig geblieben sind. Es ist allerdings richtig, daß im vierten Akte die Vorgänge der Gloster-Handlung über die der Lear-Handlung ein bedeutendes Uebergewicht gewinnen, namentlich wenn die Blendungs-Scene noch in diesen Akt gezogen wird. Allein ich vermag darin keinen so großen Nachtheil zu erblicken, wie man vielfach wohl geneigt ist. Die Gloster-Scenen sind durchaus nicht als Episode zu betrachten, sondern als eine der Lear-Tragödie gleichberechtigte Nebenhandlung, die in allen einzelnen Zügen ein charakteristisches Gegenbild zu jener bietet. Das ist eben das Eigenthümliche in der Oekonomie dieser Tragödie, daß sich die Fäden der Handlung scheinbar zertheilen und verwirren, während der Dichter sie mit wunderbarer Kunst doch alle auf einen Punkt

zusammenzuführen weiß und gerade durch dies Verfahren dem Gesammtgemälde jenen eminenten Farbenreichthum zu verleihen versteht. Verkürzt man die Gloster-Scenen des vierten Aktes in der üblichen Weise, so muß das Gesammtbild erheblich darunter leiden. Die Gloster-Handlung selbst verliert eine Reihe ihrer eigenartigsten Züge und wird an dieser Stelle leicht völlig farblos.

Wohl ist im Allgemeinen die Thatsache unbestreitbar, daß die theatralische Wirkung sich steigert, je mehr es dem Dichter glückt, das Interesse im Drama auf eine Person zu konzentrieren. Allein diese Erfahrung darf zu keinen unrichtigen Konsequenzen bei der Bühnenbearbeitung eines Werkes wie König Lear verführen. Wollte man sich hierbei von dem Bestreben leiten lassen, alles Interesse auf die Gestalt des Lear zu konzentrieren, so müßte man konsequenter Weise die Gloster-Handlung noch weit mehr beschneiden, als es so schon üblich ist; in einem Maße, daß schließlich doch das Verkehrte eines solchen Verfahrens erhellen würde: denn die Gloster-Handlung ist in ihrem Kerne so innig und durch so viele Fäden mit dem Hauptthema verknüpft, daß eine völlige Loslösung des Einen von dem Andern eben nicht zu denken ist. Man entscheide sich deßhalb lieber dafür, der Gloster-Handlung durch Einrichtung und Darstellung eine so sorgfältige Behandlung angedeihen zu lassen, daß sie ebenbürtig neben der Lear-Handlung ihre Wirkung übe und das ganze großartige Gesammtbild, wie es Shakespeare's Meisterhand entworfen, zu möglichst vollständiger Anschauung gelange.

Für die Beibehaltung der Gloster-Scenen im vierten Akte spricht endlich ein Umstand, den auch Bolin a. a. O. andeutender Weise berührt. Kaum eine andere Tragödie bedarf so sehr der versöhnenden Elemente wie König Lear. Der Greuel geschehen hier so viel, des Herben, Peinigenden wird hier eine solche Ueberfülle geboten, daß die wenigen weicheren Töne, die wenigen harmonischen Akkorde, die uns aus diesem Meere der Disharmonien entgegentönen, bei der Aufführung unter keiner Bedingung unterdrückt werden sollten. Gerade die Gloster-Scenen des vierten Aktes, die erste sowohl wie der fingierte Sprung von der Doverklippe werden in dieser Beziehung einen sehr wohlthuenden Kontrast bilden gegenüber den sie einschließenden Wahnsinns-Scenen der Lear-Tragödie. Sie sind wohlberechnete Ruhepunkte in dem wirbelnden Tumulte der sich selbst überstürzenden Leidenschaften dieses Dramas. Daß sie rein dichterisch zu den schönsten Partien der Tragödie gehören, ist allgemein anerkannt.

Für die übliche Weglassung der Sprungscene pflegt man geltend

zu machen, sie entgehe schwer der Gefahr, einen Heiterkeitserfolg hervorzurufen. Dieser Einwand ist wohl berechtigt, wenn die Scene, wie es ja auch der Wortlaut des Originals zunächst nahelegt, in der Weise gespielt wird, daß Gloster auf der platten Erde stehend springt und dabei fällt. Die Gefahr einer komischen Wirkung ist dann allerdings nahe.

Ich schlage folgende Art der Anordnung vor, ohne zu wissen, ob diese nicht schon da oder dort versucht worden ist. Edgar führt Gloster auf eine wirkliche durch ein Versatzstück gebildete Anhöhe, die auf der einen Seite steil, einer Klippe gleich, zur Bühne abfällt. Sie ist ungefähr 3—4 Fuß über der Bühne erhöht. Von hier geschieht der Sprung. Mit einem Worte: Gloster springt nicht von der platten Erde, sondern von einer wirklichen Höhe, nur daß diese so niedrig ist, daß Edgar mit Sicherheit annehmen kann, der Vater werde keinen Schaden nehmen. Der Vortheil einer derartigen Anordnung ist ein zwiefacher. Zunächst scheint mir eine komische Wirkung bei dieser Art der Darstellung ausgeschlossen. Sodann gewinnt die ganze Situation weit größere Wahrscheinlichkeit. Wenn Gloster einen Sprung von einer wirklichen Höhe thut, wird die Täuschung, in der er sich befindet und die ihn wähnen läßt, er sei von der Doverklippe herabgesprungen, weit glaubhafter erscheinen, als bei der andern Art der Darstellung, die allerdings ein ganz wunderbares Einbildungsvermögen bei dem alten Manne voraussetzt[1]).

Im Uebrigen ist es wünschenswerth, daß der Prospekt dieser Scene die wirkliche Doverklippe zeige, mit Fernblick auf das Meer: die Höhe, von der Gloster springt, muß gewissermaßen ein Abbild der Doverklippe im Kleinen sein. Wenn der Zuschauer die letztere vor Augen hat, erhält Edgar's Schilderung mehr Relief. Edgar nimmt die Farben zu zeiner Schilderung dem Bilde der Natur ab, das ihm vor Augen steht.

Ich zweifle nicht, daß diese Scene, in solcher Weise angeordnet und durch gute Darstellung, namentlich von Seiten des Edgar-Spielers, unterstützt, eine bedeutende Wirkung üben kann.

---

[1]) Bei dieser Art der Anordnung wäre Gloster's Bemerkung, der Grund scheine ihm eben, in Anbetracht dessen, daß wirklich eine kleine Höhe erstiegen wird, zu streichen, und der Anfang der Scene hätte zu lauten:

Gloster. Wann kommen wir zum Gipfel dieses Bergs?
Edgar. Ihr klimmt hinan. — Vernehmt ihr nicht die See?
Gloster. Nein, wahrlich nicht!

etc.

Die Scenenfolge des vierten Aktes wäre demnach in folgend(
Weise zu ordnen. Der Aufzug beginnt mit der Blendungs-Scene i
Glosters Schloß, für die das Zimmer der zweiten Scene des erste
Aktes zu verwenden ist. Als Einleitung geht voran das kurze G
spräch zwischen Cornwall und Edmund, das im Original die fünft
Scene des dritten Aktes bildet. Die Blendung Gloster's geschiel
selbstverständlich hinter der Scene; desgleichen fällt die Ermordun
des Dieners durch Regan weg; der Diener entflieht, nachdem
Cornwall verwundet hat. Mit den Worten: „Dies kommt zur Unzei
Gieb mir deinen Arm", läßt sich Cornwall von Regan wegführe
und der Schauplatz verwandelt sich für die zweite Scene des Akt
in die Landschaft, wo Edgar mit dem von dem Pächter geführte
Vater zusammentrifft. Als dritte Scene folgen die Auftritte i
Albaniens Schloß (IV, 2), für die eventuell die Dekoration der dritte
Scene des ersten Aktes verwendet werden kann, wenn diese der A
ist, daß sie der offenen Verwandlung in die folgende eine tiefe
Bühne erfordernde Scene (Gegend bei Dover, mit der Doverklipp
keine Schwierigkeiten entgegensetzt. Im andern Falle ist ein kurz
Zimmer dafür zu wählen. Die vierte Scene des Aktes, in der Gegen
bei Dover, wird eingeleitet durch das Gespräch zwischen Cordel
und dem Arzte (IV, 4). Es empfiehlt sich, diese Scene für die Au
führung beizubehalten und nicht die im Original vorangehen
zwischen Kent und dem Ritter (IV, 3), da das Wiederauftreten Co
delia's und ihre Fürsorge für den kranken Vater, sich, wie Bol
sehr richtig bemerkt, viel lebendiger durch ihr eigenes Erschein
exponiert, als durch die berichtenden Worte des Ritters an Ke
Cordelia tritt in dieser Scene nicht, wie häufig geschieht, mit große
kriegerischen Gefolge auf, sondern nur von dem Arzte und einig
wenigen Edelleuten begleitet. Es wird angenommen, daß das fra
zösische Lager sich in der Nähe befindet, und daß Cordelia es n
wenigem Gefolge verlassen hat, um nach dem Vater, der in dies
Gegend gesehen wurde, Kundschaft einzuziehen. Als Cordelia n
den Ihren abgegangen ist, erscheinen von der andern Seite na
einer kleinen Pause Edgar und Gloster. Es folgt der Sprung v
der Klippe, in der oben angedeuteten Weise, mit den daran si
schließenden Lear-Scenen etc. wie im Originale. Dann folgt
fünfte Scene der Auftritt im Zelt, der den vierten Akt schließt r
Lear's Worten: „Vergeßt, vergebt; denn ich bin alt und kindisch."

Durch diese Anordnung wird der Akt scenisch allerdings etw
umständlicher als die übrigen Aufzüge, indem er einen viermalig

Wechsel des Schauplatzes nöthig macht. Doch kann jeder Wechsel ohne alle Schwierigkeiten mittelst offener Verwandlung vollzogen werden, so daß an keiner Stelle des Aktes eine Verzögerung einzutreten braucht. Nur die vierte Scene macht für die Gegend bei Dover eine tiefere Bühne wünschenswerth. In der Zelt-Scene ist Lear zu Beginn durch einen Vorhang verdeckt, der sich erst im Laufe der Scene lüftet und den auf dem Lager ruhenden König zeigt. Dadurch kann auch für diese Scene bei offener Bühne verwandelt werden.

Was den fünften Akt betrifft, so werden dessen beide erste Scenen sehr vielfach, so auch bei Devrient und Bolin, weggelassen und der Akt unmittelbar mit der dritten Scene, also mit den Vorgängen nach erfolgter Schlacht, eröffnet. Diese Anordnung erscheint mir nicht empfehlenswerth. Die erste Scene des fünften Aktes ist für die Klarlegung des Doppelverhältnisses zwischen Edmund und den beiden Schwestern von großer Bedeutung und darf um so weniger unterdrückt werden, als im vierten Akte schon das Gespräch zwischen Regan und Oswald, das den Zuschauer über der Ersteren Verhältniß zu Edmund orientiert (IV, 5), in Wegfall gekommen ist. Behält man die Scene bei, so müßte sie unter allen Umständen durch eine Verwandlung von der folgenden, der großen Schlußscene des Stückes, getrennt werden. Denn die eine Scene spielt vor Beginn, die andere nach Beendigung der Schlacht. Ihr Abspielen auf demselben Schauplatze in unmittelbarer Folge stellt unglaubliche Zumuthungen an die Phantasie des Zuschauers. Nur die Verwandlung vermag die Illusion zu wecken, daß bei Beginn der zweiten Scene ein größerer Zeitraum verflossen ist.

Als Schauplatz für die erste Scene möchte ich vorschlagen, nicht wie üblich, eine offene Gegend des britischen Lagers mit tiefer Bühne, sondern das Innere von Edmund's Zelt zu wählen, mit möglichst kurzem Bühnenraum. Das bietet einen doppelten Vortheil. Zunächst eignet sich der kleine abgeschlossene Raum eines Zeltes weit besser für den intimen Charakter dieser Scene, die nur wenige Personen erfordert, als der große offene Lagerraum, der im Hintergrund mit Kriegern etc. besetzt zu sein pflegt. Regan's vertrauliche, an Edmund gerichtete Fragen und vor allem dessen heikler Schluß-Monolog hinterlassen auf letzterem Schauplatze stets einen unnatürlichen Eindruck, während sie sich der Umrahmung eines engen Zeltes vorzüglich einfügen. Sodann bietet diese Einrichtung den

technischen Vortheil, daß die kurze Dekoration der ersten Scene die Vorbereitung des tiefen und komplizierteren landschaftlichen Bühnenbildes für die Schlußscene möglich macht und eine rasche offene Verwandlung in die letztere gestattet.

Im Texte der ersten Scene haben nur einige kleine Aenderungen einzutreten. Zu Beginn sitzt Regan auf einem Feldlager am Tische; neben ihr steht Edmund und ertheilt dem beim Ausgang stehenden Hauptmann seine Befehle. Albanien und Goneril kommen ohne weiteres Gefolge. Der Letzteren Apart bei ihrem Auftritt fällt an dieser Stelle fort. Auf Albaniens Worte: «So laßt uns Rathschluß mit Kriegserfahrnen fassen, was zu thun», folgt:

Albanien. Ich bitt' Euch, Edmund, kommt zu meinem Zelte.

(Er weist nach der Seite. Edmund giebt Regan die Hand und führt sie zur Seite ab.)

Goneril (fährt leidenschaftlich auf, für sich).
Preis gäb' ich gern die Schlacht, eh' diese Schwester
Bei ihm den Preis davontrüg' über mich.

(Sie folgt den Andern rasch. Als Albanien ebenfalls folgen will, tritt durch den Mittelvorhang eilig Edgar ein.)

Edgar. Sprach Euer Gnaden je so armen Mann,
Gönnt mir ein Wort.

Albanien (den Andern nachrufend). Ich will euch folgen; — redet!

Edgar. Eh' ihr die Schlacht beginnt, lest diesen Brief.
U. s. w. bis zum Schluß der Scene.

Die folgende Verwandlung wird durch kriegerische Musik hinter der Scene begleitet. Die Scene wird eröffnet durch den letzten Theil des kurzen Auftritts zwischen Edgar und Gloster (V, 2), dessen Beibehaltung ebenso wohl um seiner selbst willen wünschenswerth ist, wie deshalb, weil der Hörer durch Edgar's Worte über den Stand der Schlacht orientiert bezw. auf ihren Ausgang vorbereitet wird. Nach ihrem Abgang ertönen mächtige Kriegsfanfaren, und es folgt unmittelbar die große Schlußscene des Stückes mit den üblichen Kürzungen. Betreffs der letzteren ist daran zu erinnern, daß das wundervolle einleitende Gespräch zwischen Lear und Cordelia vor ihrer Abführung zum Kerker, das in sämmtlichen mir bekannten Buchbearbeitungen mit vollem Recht beibehalten ist, trotzdem bei sehr vielen Aufführungen dem Rothstifte zum Opfer fällt. Damit geschieht der Dichtung schweres Unrecht, gegen das energischer Protest am Platze ist. Warum in aller Welt werden in dieser Tragödie des Schreckens gerade die rührenden Momente ausgetilgt? Desgleichen ist Edgar's Erzählung vom Tode Gloster's dem unentbehrlichen versöhnenden Schlußakkord der Gloster-Handlung, entgegen dem Theater-

brauche, beizubehalten. Was den Schluß betrifft, so ist die durch Virtuosen-Einrichtungen vielfach verbreitete Gepflogenheit zu bekämpfen, mit den letzten Worten des sterbenden Lear die Tragödie zu schließen. Auch hier sind nach den vorangegangenen Wirren und Schrecknissen die versöhnenden und klärenden Töne, wie sie namentlich aus Albanions letzten Worten erklingen, eine erquickende Wohlthat und ein ästhetisches Bedürfniß für jeden, der in der Tragödie etwas mehr sieht als die Folie für die Leistung eines paradierenden Lear-Spielers. Nachdem die Vertreter der alten Generation dahingesunken sind, muß sich in Albaniens Worten der ahnungsvolle Blick in eine trostreichere Zukunft, getragen durch die Vertreter der jüngeren Generation, Edgar und Albanien, dem Zuschauer offenbaren. —

Nachdem ich mit dem dritten Akte, dem Ausgangspunkte meiner Betrachtungen, beginnend bis zum Schluß der Tragödie gelangt bin, sei es mir gestattet, rückwärts greifend auch noch die ersten beiden Akte mit einigen wenigen Worten zu berühren.

Ihre Vorführung auf unsern Bühnen zeigt im Allgemeinen ziemliche Uebereinstimmung. Nur darüber gehn die Meinungen aus einander, an welche Stelle der Akteinschnitt zwischen beiden Aufzügen am füglichsten zu legen sei. Während Schreyvogel und die unter Eduard Devrient zu Karlsruhe gespielte Einrichtung an der Akteintheilung der Folio-Ausgabe festhalten, neigen die meisten Bearbeiter, Oechelhäuser, Otto Devrient, Possart, Köchy, Bolin, der Ansicht zu, daß der erste Akt mit der Edmund-Scene zu schließen und die Vorgänge auf Albanien's Schloß in den zweiten Akt zu ziehen seien. Für diese Aenderung lassen sich gewichtige Gründe anführen. Die Oekonomie des Stückes erfährt hierdurch insofern eine Besserung, als der erste Akt dann nichts weiter als die abgeschlossene Exposition enthält, während der zweite Akt die ganze Steigerung der Handlung bis zu dem Höhepunkte des dritten Aktes umfaßt. Der Zeitraum, der zwischen Lear's Thronentsagung und seinem Zusammenstoß mit Goneril gedacht ist, läßt einen Akteinschnitt vor dem letzteren als wünschenswerth erscheinen.

Indessen lassen sich gegen die Veränderung der Akteintheilung auch Bedenken geltend machen. Durch die Verlegung des Aktschlusses erhält der zweite Akt gegenüber dem ersten eine unverhältnißmäßige, beinahe betäubende Ueberfülle von Handlung. In der Verstoßung Lear's durch Regan ist des Ersteren Charakterentwicklung bereits in ein wesentlich verändertes Stadium getreten, gegenüber

seiner Entzweiung mit Goneril. Faßt man die psychologische Entwicklung Lear's in den ersten drei Akten in's Auge, so ergiebt sich die sachgemäße Steigerung am besten durch folgende Vertheilung der Vorgänge: I. Akt — Thronentsagung und Verstoßung durch Goneril. II. Akt — Verstoßung durch Regan. III. Akt — Ausbruch des Wahnsinns auf der Heide. Die Vorgänge auf Albaniens Schloß sind schon so bedeutender und eindrucksvoller Art, daß ein Akteinschnitt nach ihnen mir mehr am Platze scheint, als die den gewaltigen Eindruck jener Scene leicht verwischende sofortige Anreihung der Auftritte in Gloster's Schloß. Daß schon der erste Akt mit so wuchtigen Ereignissen wie der Entzweiung zwischen dem König und Goneril einsetzt, ist dem ganzen Charakter der handlungsreichen und in Greueln sich überstürzenden Lear-Tragödie durchaus entsprechend. Zudem halte ich es, ohne sonst irgendwie, wie mehrfach betont, die Gloster-Handlung zu Gunsten der Lear-Handlung benachtheiligen zu wollen, doch für vortheilhaft, wenn sämmtliche Akte, wie in der von mir vorgeschlagenen Einrichtung, mit den bedeutenderen und eindrucksvolleren Vorgängen der Lear-Handlung schließen. Der zeitliche Zwischenraum, der die Thronentsagung und die Auftritte auf Albaniens Schloß trennt, kommt dem Zuschauer durch die dazwischenliegende Gloster-Scene hinlänglich zum Bewußtsein.

Endlich spricht noch ein bühnentechnischer Grund, der allerdings nicht ausschlaggebend ist, für die Akteintheilung der Folio. Die beiden offenen Verwandlungen des ersten Aktes lassen sich, bei Anwendung kurzer Bühne für die in der Mitte liegende Gloster-Scene, ohne jede Mühe vollziehen. Kommen im zweiten Akte dagegen die in einer Halle von Albaniens Schloß und die im Vorhof von Gloster's Schloß spielenden Scenen unmittelbar neben einander zu liegen, so bietet die offene Verwandlung an dieser Stelle vielleicht Schwierigkeiten. Denn beide Scenen erfordern tiefe Bühne, die zweite einen etwas komplizierten scenischen Aufbau.

Behält man die Akteintheilung des Originales bei, so bleibt der Schauplatz im zweiten Akte selbstverständlich derselbe, da die Verlegung des Edgar-Monologes (II, 3) in den dritten Akt die sofortige Anreihung von II, 4 an II, 2 gestattet.

Unabhängig von der Akteintheilung ist die andere und minder wichtige Frage, ob die von Oechelhäuser, Possart, Köchy und Bolin eingeführte Aenderung zu acceptieren sei, demgemäß die Vertreibung Edgar's durch Edmund und dessen Belohnung durch den irre ge-

leiteten Vater gleich mit dem Schlusse der ersten Gloster-Scene verbunden wird. Diese Anordnung ist insofern allerdings empfehlenswerth, als der Vorgang von Edgar's Flucht in der That wohl wirkungsvoller wird durch den unmittelbaren Anschluß an die erste Unterredung zwischen Edmund und Gloster, als durch die bisher übliche Trennung, wie das Original sie zeigt. Nur gewinnt die Ausführung der Edmund'schen Intrigue auf dem Schauplatz des Schloßhofes und im Halbdunkel der einbrechenden Nacht etwas mehr Wahrscheinlichkeit, als wenn sie in das Zimmer des ersten Aktes verlegt wird. Entscheidet man sich für die Zusammenlegung, so schließt man die Gloster-Scene am besten wie Possart, der Edmund's Monolog: «Ein gläub'ger Vater und ein edler Bruder» an den Ausgang dieser ganzen Scene rückt.

Die Weglassung der die Tragödie einleitenden Scene zwischen Kent, Gloster und Edmund, die Köchy befürwortet, ist nicht zu billigen; noch weniger die seltsame Umarbeitung, die Bolin mit diesem Auftritt vorgenommen hat, in der Absicht, dadurch schon hier das Liebesverhältniß zwischen Edmund und den beiden Schwestern anzubahnen. Derartige Eingriffe überschreiten die Befugnisse des Bearbeiters. Auch Köchy's von einer ähnlichen Tendenz geleitete Einschaltungen in den zweiten Akt verdienen aus diesem Grunde Zurückweisung. Hätte der Dichter die Absicht gehabt, der Entwicklung der Beziehungen Edmund's zu Goneril und Regan einen breiteren Raum zu gönnen, so hätte er das zweifelsohne nicht unterlassen. Im übrigen wird in dieser Tragödie der zügellosen und ungebändigten, von keiner Sitte gehemmten Selbstsucht das im vierten Akte mit einem Male als fertige Thatsache auftauchende Verhältniß Edmund's zu den beiden Schwestern kein Erstaunen hervorrufen. Zudem ist es in die Hände der Darsteller gegeben, durch stummes Spiel, besonders im zweiten Akte bei der Begegnung Edmund's mit den Frauen, die Entwicklung der späteren Beziehungen genügend vorzubereiten.

Bezüglich des zweiten Aktschlusses ist endlich noch hervorzuheben, daß der den Wunsch des Lear-Darstellers nach einem wirkungsvollen Abgange berücksichtigende Brauch, mit Lear's: „O Narr, ich werde rasend!" zu schließen, auf den besseren Bühnen aufgegeben werden sollte. Nicht nur Oechelhäuser, auch Männer der Bühnenpraxis, wie Schreyvogel und Devrient, bei denen die Rücksicht auf wirkungsvolle Aktschlüsse durchaus nicht außer Acht gelassen ist, haben die nachfolgende kleine Scene beibehalten. Bolin sagt darüber

treffend: „In jener Scene, nachdem Lear im Unwetter hinausgestürzt ist, kommen nicht nur die sehr bezeichnenden Gemüthsregungen der beiden Schwestern hinsichtlich ihres Benehmens gegen den Vater zum Vorschein; es zeigt sich darin auch die Wendung im Verhalten der Gäste Gloster's zu ihrem Hausherrn, der von ihnen schon da als bloßes Werkzeug ihres Willens behandelt wird, während Cornwall die Herrschaft im Hause übernimmt." Hat man nicht bloß die einseitige Herausarbeitung der Lear-Gestalt im Auge, sondern die Gesammtgruppe der ihn umgebenden Personen, so muß man in dieser Schlußscene, in der sich die gefühlsrohe Selbstsucht der Töchter in ihrer ganzen Nacktheit enthüllt, den eigentlichen Höhe- und Gipfelpunkt des zweiten Aktes erkennen. Auch schwächt die Scene die Wirkung des Vorangegangenen keineswegs ab, verleiht vielmehr dem zweiten Akte einen überaus eigenartigen, grausig-stimmungsvollen Abschluß. Nur muß die Regie den Auftritt in wirksamer Weise unterstützen durch das allmähliche Herannahen des Gewitters im Laufe dieser Scene. Schon während der letzten Rede Lear's hat sich ganz in der Ferne ein dumpfes Gewittergrollen vernehmlich zu machen. Dasselbe wiederholt sich nach seinen letzten Worten, während er mit dem Narren von der Bühne stürzt. In der Folge kommt das Gewitter näher. Bei Cornwall's Schlußrede hat abermals ein dumpf verhallender Donner einzusetzen; zu gleicher Zeit beginnen die unheimlichen Töne des nahenden Sturmes vernehmbar zu werden.

Das Scenarium des Stückes in dieser Einrichtung ist darnach folgendes:

Akt I.

1. König Lear's Palast. I, 1.
2. Zimmer bei Gloster. I, 2 und Anfang von II, 1.
3. In Albaniens Schloß. I, 3—5.

Akt II.

Vor Gloster's Schloß. II, 1, 2, 4.

Akt III.

1. Heide. II, 3. III, 1, 2, 4.
2. In einer Hütte. III, 6.

Akt IV.

1. Zimmer bei Gloster. III, 5, 7.
2. Freies Feld. IV, 1.
3. In Albaniens Schloß. IV, 2.
4. Gegend bei Dover. IV, 4, 6.
5. Zelt. IV, 7.

Akt V.

1. Edmund's Zelt. V, 1.
2. Das britische Lager bei Dover. V, 2, 3.

In jedem Falle ist zu wünschen, daß der Bühneneinrichtung König Lear etwas mehr Beachtung und Sorgfalt zu Theil werde, s gewöhnlich wohl zu geschehen pflegt.

Bericht eines zeitgenössischen Deutschen über die Aufführung von Chapman's „Maske of Middle Temple and Lincoln's Inne" am 14. Februar 1613.

Von

Theodor Marx.

Am 16. Mai 1612 wurde der Vertrag unterschrieben, in welchem die Vermählung der einzigen Tochter Jakob's I. von England, Elisabeth, mit dem Pfalzgrafen Friedrich V. mit den erforderlichen Bestimmungen festgesetzt war. Diese Vermählung, das letzte Werk Robert Cecil's, sollte, wie Ranke bemerkt, die dynastische Verbindung zwischen dem kontinentalen und dem englischen Protestantismus bilden.

Am 17. September verließ Friedrich mit großem Gefolge Heidelberg auf seinem Zuge nach London zur Feier der Vermählung. Die Reise ging den Rhein hinab nach Holland. Unterwegs wurde oft Aufenthalt genommen. Am 16. Oktober Abends, nach einer stürmischen Ueberfahrt über «das wilde Meer», auf welchem «Ihre Churf. Gnaden die gewöhnliche nauseam und Meeres Unlust (wie fast alle andern) in etwas befunden», fand die Landung in Gravesend statt. Hier war feierlicher Empfang «von dem Magistro Ceremoniarum Monsieur Leuckenar». Der 17. war als Rasttag der Erholung gewidmet, und am folgenden Tag, zwischen 4 und 5 Uhr Abends, trafen die fremden Gäste in London ein. Nun folgten Feste auf Feste, in

die jedoch der Tod des Prinzen Heinrich (6. November) einen trüben Schatten warf. Infolge dieser unliebsamen Störung konnte die Vermählung erst am 27. Dezember stattfinden, während die «öffentliche Christliche Einsegnung» am 14. Februar 1613 vorgenommen wurde.

Dieses eigentliche Hochzeitsfest wurde mit ungewohntem Glanze gefeiert. Den Höhepunkt desselben bildete die Aufführung der Chapman'schen Maske, von Inigo Jones insceniert. Die Kosten beliefen sich nach Dugdale (bei Drake) auf 1086 £ 8 s. 11 d.

Der nachfolgende Bericht ist dem Werke entnommen, das die Reise des nachmaligen Winterkönigs nach England, sowie die Festlichkeiten vor, während und nach seiner Vermählungsfeier in ausführlicher Weise beschreibt. Dasselbe erschien 1613, ohne Angabe des Namens des Verfassers in Gotthard Vögelin's Verlag (wo, ist nicht gesagt) und ist mit sehr schönen, kulturhistorisch höchst werthvollen Kupfern geziert. Es befindet sich auf der Heidelberger Universitätsbibliothek und führt den Titel:

> Beschreibung der Reiß: Empfahung des Ritterlichen Ordens: Vollbringung des Heyraths: und glücklicher Heimführung: Wie auch der ansehnlichen Einführung: gehaltener Ritterspiel und Frewdenfests: des durchlauchtigsten | Hochgeborenen Fürsten und Herrn | Herrn Friederichen deß Fünften | Pfaltzgraven bey Rhein | deß Heiligen Römischen Reichs Ertztruchsessen und Churfürsten | Hertzogen in Bayern | etc. Mit der auch Durchlauchtigsten | Hochgeborenen Fürstin | und Königlichen Princessin | Elisabethen | deß Großmechtigsten Herrn | Herrn Jacobi deß Ersten Königs in Groß Britannien Einigen Tochter. Mit schönen Kupferstücken gezieret.

Der Bericht lautet:

Nach dem Königlichen Nachtimbiß | erschienen Funfzig vom Adel | auß der andern Kirchen von Lincolns | sehr stattlich bekleidet | und wol zu Pferd | deren jedem ein Lackey mit einer brennenden Fackel vorgieng. Die ritten bey dem Königlichen Hoff fürüber. Bald darauf folgt ein kurtzweilige Gesellschaft | Magots genandt. Die waren bossierlich gekleidet | uff Neapolitanisch | mit großen Krösern. Die ritten auff Eseln | und kleinen Zelterlein | in gelben Stiefeln | und bemüheten sich viel | damit sie vor den andern möchten geehrt werden. Dieser jeder hielt in der Hand ein Windlicht | damit jedermenniglich sehen möchte | ihre lecherliche geberde und Auffzug | gegen den vorher gegangenen zu achten. Darauff folgeten zween Triumphwägen | geziert mit allerhand Sträussen | und in einander geflochtenen Kräntzen | gantz reichlich von Golt und Silber in einander vertheilet | anmutig zu sehen. Auff diesen Wägen wurden geführet die vornembste und außerlesenste Musicanten deß gantzen Königreichs | auf jedem wagen | Sechs. Die waren bekleidet wie Priesterinnen oder Eptessin aus der Insul Virginia, welche die Sonn noch anbetten und ehren | deßwegen sie alhie Phoebades genennet werden.

Folgeten hernach die fürnembste Masquen oder Mummereien | auff Indianisch

gekleidet | alle uff einer manier. Der boden oder grund ihrer kleidung ware S bergewand | mit durchleuchtenden Sonnenstrahlen von güldin gezeug | wie sol Kleidung in Indien gebräuchlich. Am bord dero Rock waren angehengt allerha Straußfedern | mit güldinen langlechten Fleigerlein oder Flindern vermengt. Un ihren brüsten hieng ein gantz güldin Feldzeichen | mit Perlen gestickt | und u ihren Halß ein kröß von Federn | mit Perlin und Silber vermengt | und auf jhr haupt ein Kron von gefieder | an welcher biß auff jhre Augbrawen waren an hengt strahlen von Golt mit Perlein gezieret. Wenn sie sich bewegten | gab glantzenden blitz | sehr anmutig zu sehen. Ihr jeder hatte zierlich gestrickte seid Strümpf | biß an den halben Waden und an den Füssen kleine socken mit golt gestick uf der Indianer manier. Sie trugen in jhren Händen rohr | von purem Golt. D Maßquen waren Oel oder Oliven Farb. Und hieng jhnen jhr schwartz Haar | bis über d Achseln. Ihre Pferd waren behengt gleich jhrem habit | und der zeug von güldin strahl und Edelen steinen zugericht. Bey eines jeden Pferd loffen zwen Sclaven | so schwart Moren. Deren anzahl bey hundert. Vor jedem war ein Fackelträger | auch a Indianisch bekleidet | jedoch etwas seltzamer als jhre Herrn. Dann sie waren vo mancherley farben Federn gekleidet | welches den andern mehr ansehens macht Ihre Fackeln waren Jungfrawwachs. Ihre ermel waren von güldenem Tuch | u die Fackelträger waren auch zu Pferd | und hat jeder ein Mohren neben jh lauffen. Der letzte Wagen | welcher viel reichlicher | als die anderen gezieret war auff die alte manier gemacht | schön vergült | gemahlet | und etwas krum erhaben | darüber ein Himmeldeck aufgehengt | geziert mit allerhand figuren | d sehr lieblich zu sehen. Zuvorderst auf dem Wagen | an dem ort | da der Gutsch hin gehörig | saß ein seltzame frembde Person | in Frantzösischer und halb Schweitz kleidung | und nennet sich Capricio, welcher auf seinem Haupt trug ein güldin Blaßbalck. In der einen Hand trug er ein par güldine Sporen. In der ande hand hielt er den Zigel an der Pferden Zaum | die den Wagen zogen. Uff eine andern Sitz | so etwas höher als der erste | saß Eunomia, ein Jungfraw u Pristerin der Göttin Honoris, allernechst bei Phemis, jhrer Trommeterin. D Kleydung der Priesterin war von weisser seiden | gefalten umb den Halß | und e Mantel von Silbern Thuch auf jhrer achseln | uf die alte weiß, Ihr haupt war b deckt mit subtil rein leinwad | der in die lengė hinab hieng | wie die Vestal Jun frawen bey den alten Römern zu tragen pflegten. Ihre Gespielin Phemis hat e brustrock an von Silbergewand | mit hangenden schößlein | und einen kurtzen ro von güldinem Tuch | mit zerschnittenen hangenden ermeln | auch eine güldi Hauben | sampt einer güldinen Spießruten in der hand. Auff dem höchsten Si deß Wagens sasse die Göttin Honor. und Plutus der Gott deß Reichthumbs | dess kleidung ein Rock von güldinem Tuch, seine weite ermel umbgestürtzt | mit bloss armen. Seine haar auff dem haupt und am bart waren vermengt mit güldin flinderlein | und daß ich es kurtz begreif | er gantz mit gesticktem Golt bedec Aber der Göttin zier | war ein köstlicher Rock von blawem Taffet. I mantel war von Silber Thuch | mit einem fliegenden schleyer | und jhre Ha waren in Silberne Schnür eingefaßt. Ferner waren zu sehen | zwey hundert H bardirer | und zween Marschälck | gute ordnung zu halten. Ihre König. W. sam dero gantzem Hoff | hat sie sehen vor seiner Gallerien füriiber ziehen.

Darauf hat man sie in den Saal kommen lassen | da jhr Spielplatz war an stelt | folgender massen. Am ende deß Saals war ein Felsen | gantz kunstrei auffgericht | dessen spitzen rühret bey nahe oben an. Dieser Felsen war gar h

perig | und hatte zwo heimliche Leitern | auff welchen die personen auff und abstiegen konten | war an allen orten von Golt Adern anzusehen | und wuchs je lenger je grösser von Metall gleicher farb. Auff der seiten dieses Felsen | hat sich ein schöner Berg erhaben | darauff ein Silberne Achteckigte Kirchen gebawet | deren Säulen schön ausgehawen | und darauff ein stattlich Gerems mit Silbern Bildern gezieret | und unden drunder einander künstlich gebew | daran viel leere Taffeln | an welcher eine war geschrieben: Fanum Honoris. Sein spitz war wie ein Lucern formieret | in die runde | und mit Silberbletlein | gleich wie mit Schifferstein bedeckt. Nicht weit von dieser Kirchen sahe man auf einem gehawenen Steineren Werckstul | ein Kugel von Silber | so von der Fortuna, als vom Honor, ohnschaedlich | gebawet. Umb dieselbe kirchen rund umbher | hiengen allerhand Kräntz | (mit Silber gezieret) von einer Seulen zu der andern. Und das in diesem Tempel eingelegt Mosaisch werck | bedeute und zeigte genugsamb die herrlichkeit dieses gebews an. Auff der andern seiten dieses Felses | hatte es ein hölen | und nechst dabey ein holen Eichbaum | darinn die Magots ihre auffhalt hatten.

Die bedeutung dieses Dantz und Auffzugs war | daß Honor oder der Ehr | nach dem sie under den Menschen so viel herligkeit und preiß erlangt | man Ihr eine Kirchen gebawt | wie einer Göttin | und solche geheiliget | und darin eingeweihet die Eunomiam | zu einer Priesterin in gemelter Kirchen | die bedeutet das Recht und Gerechtigkeit | ohne welche man zu der Ehren nicht kommen kan. Dieser Priesterin hätte man zugeordnet Phemin, das ist Famam oder das Geschrey | welche die Gesetz der Rechten solte außschreien. Damit aber solche Göttin desto mehr ansehens hette | hab man Ihr Plutum beygesetzt. Welcher ob er wol blind von natur | heßlich und grober gestalt | jedoch wegen der Reverentz und Dienst | so er der Göttin Ehr (Honor) erzeiget | sein gestalt alsdann verendert | und endlich wider klarsehend | hoffmennisch | wol verstendig und freygebig werde.

Zum ersten tratt Plutus herfür. Der spottet vorgemeldtem Felsen | mit vermelden | man brauchte nunmehr bey den Däntzen und kurtzweiligen Ufzügen nichts gemeiners | als dergleichen Felsen | darauß Frawenzimmer verwandelt | und herfür kime. Doch glaubte Er | solcher gebrauch were nicht aller dings zu verwerffen | sondern etwa notwendig | dardurch anzudeuten | wie durch sondere gewalt und schickung vom Himmel | die hertzen der unbarmhertzigen Frawen und Jungfrawen | in harte Felsen verwandelt würden | nicht weniger als seiner deß Pluti wucherer hertzen | welchen das Frawenzimmer wol zu vergleichen were | weil auch dasselbe sich mit dem Capital selten begnügen liesse | sondern forderten nach darzu das Interesse darvon | wie die Wucherer. Trat also zum Felsen | der meinung | er wollte denselben wider in Frawenzimmer verwandeln. Er fand aber sich in seinen gedancken sehr betrogen. Dann an statt der verwandlung dieses Felsens ins weiblich geschlecht | ist die helfte gemeldtes Felsen | nach dem sie uff ein schritt fünff | gegen der Kön. W. zu | fortgangen | zersprungen | und urplötzlich verschwunden. Ist auch nichts sonsten da zu sehen blieben | als der elende Capriccius, in der gestalt | wie er zuvor beschrieben worden: nur daß er in seiner Rechten hand | ein platte von Golt truge. Dieser nun stelte sich gantz verstürtzt | und klagte den jammer und ubelstand der argen Welt | da die unerfahrne und ungeschickte leut bessere befürderung hetten | als andere die sich wol verdieneten. Erzehlte ferners | er hette diesen Felsen zersprengt | in meinung | der verblendten Göttin | die man Reichthumb nennet | nachzueilen | deren wunder seltzame ankunft in diese Insel

jhm were vorkommen. Und indem er die Ursach solcher ankunft zu erforschen sich bemühete | müßte er endlich dahin schliessen | daß solche von dem new erfundenen Lauff deß Erdkreiß | in die runde herumb | den vor alters der Himmel verrichtet | kommen möchte: und weil Engelland (wie die Poeten zeugen) von der übrigen Welt und Erdkreiß abgesondert sey | stehe dasselbe noch allein steht und fest | und verachte der übrigen Welt unbestendigkeit. Aber im herumb wenden oder drähen deß Erdkraises | sey sonder zweifel jenes stückle Felsens | ohngefehr an Engelland kommen | und hangen blieben | beneben der sehr reichen Insel Poeana, darinnen die Sonn noch angebettet werde. Auß welcher Insel ein Adeliche Gesellschaft von Virginien sich zusammen gefunden | obgedachte Göttin deß Reichthumbs auch zu besuchen. Die habe solche gesellschafft in die Goldgruben | so dort stünden | einlosirt. Da würden sie sich mit stattlichem triumph erzeigen. Dann nach dem bey jhnen das Gerücht von dieser Königlichen Hochzeit erschollen | weren sie ubers Meer hieher verreißt | derselben zuzusehen. Was seine deß Capriccii Person anlangte | hätte er underwegens ein platte Gold in seine Hand genommen | daruff ein Reicher mit dem Fuß getretten | und drüber gangen were | und verhoffte er | durch seinen sinnreichen und hohen verstand | etwas stattlichers | als gold | darauß zu finden | und zu wegen zu bringen. Diesem nach | nahete sich Plutus zum Capriccio, und hielte jhm seine unhöfflichkeit vor | in dem er den Goldgruben kein ehr noch reverentz thete. Und sagte | ob er schon so wol als die Fortuna, und der Amor, blind were | so hette er doch | wenns darzu keme | daß er der Ehr nachstrebete | diese gnade | daß er deß Capriccii sinn und fünde (der sich vor einen mann hocherleuchtes verstands außgäbe | und trüge auf seinem haupt ein Blaßbalck | damit er hoher Personen Gemüteren den Ehrgeitz und Eitelkeit einbliesse | auch in der Lincken hand ein par Sporen | die da anzeigten | wie er denjenigen | welche jhn verachten | so artig stich zu geben | und sie zu treffen wüßte) wohl verstünde | wüßte sich davor wol vor zu sehen | und gebe derowegen jhm nichts nach. Darauff sie beyde mit schertz und stichreden einander begegneten. Dann Plutus (deme die Augen noch nicht recht eröffnet) verachtete die Freyen künste | wegen jhrer armut | und strich herauß seinen Reichthumb | als ein großen Atlaß | uff dessen schultern gantze Königreich ruheten: Riethe auch dem Capriccio, Er solte einen Wucherer | und Banquerottirer werden | und viel lieber Reich sein | dann in solchem Elend leben. Deme antwortet Capriccius, daß seines gleichen sich noch viel fünden | die uff der Freyen künste Laiter sehr hoch gestiegen | und zu grossen Ehren und hohen ständen gelangt weren. Ihme aber vor seine Person | were das Glück gar zu wider. Doch achtete er sich und seine qualiteten viel besser und stattlicher | als deß Plutus seine | den man in gemein vor Teuffelisch | und von allerhand Lastern beschmitzt hielte | weil der Geltgeitz ein wurtzel derselben were. Letzlichen und als Plutus von jhm vernommen | daß er bey diesem Hochzeitlichen Frewdenfest sich der ursachen halber finden liesse | damit er die obgedachte Magots uffführte | kurtzweil damit anzustellen | und zum theil seines (deß Pluti) Golds und Silbers huld und gunst zu erlangen | dessen sie über die massen sehr begierig weren | batte den Capriccium Plutus, Er wolte doch seine Magots herfür kommen lassen | und von jhme gebührlicher Dankbarkeit gewärtig seyn. Erzehlet daneben dem Capriccio, wie er (Plutus) ein sondere Lieb uff die Göttin Honor geworffen | zeigte jhm auch derselben Tempel | da man sie pflege anzubetten | allernechst bey der Silbern kugel der Fortunen | die solchen Tempel Ihrer Dochter in diesem Königreich ufbawen lassen | darauß sie in ewigkeit sich

icht wieder wegbegeben würden: Mit fernerm vermelden | nach dem die obgedachte ürstinnen auß der Insel Virginia, diesem Königlichen Frewdenfest zu ehren | an-gelangt weren | Er auch von der lieblichen sinn der Göttin Honor viel gehöret | habe jhn dero liebesflamm | so durch die augen jhm ins hertz gedrungen | der-gestalt entzündet | daß er ein gantze welt voller gutthettigkeit und freygebigkeit jetzo in sich befinde | und versprechen könte. Welches alles die Magots wol zu ohren gefaßt | auch also bald herfür getretten | und jhren Dantz mit allerhand affenbossen wol verrichtet haben | also daß die zuseher daran ein gut gefallen ge-habt. Plutus aber | nach dem er sich besonnen | daß solches lauter Narrenwerk were | hatt er Capriccium, der sich nicht schemete | vor solche thorheit und eitel-keit eine belohnung zu fordern | außgefiltzt | und jhne mit seinen blaßbälcken | die dergestalt | und wann man jhnen täglich zusehen und zuhören wolte | alle seine Pluti Goldgruben verschmeltzen | und jhn wider blind machen würden | abgewiesen | auch beneben diesen rath geben | Er soll hinfurt seine gesellen zur arbeit in Kriegs-übungen | und nicht | zu solchen Affenbossen | sich gewehnen und gebrauchen lassen. Jedoch und damit niemand von diesem hohen Fest | übel zufrieden weggelassen würde, hat er jhm ein Satteltäsch voller Gold verehret | und jhme nachmals gerahten | er solle sich in ein stand und leben | das erbarer | als sein jetziges seye | begeben.

Nach dem nun Capriccius mit seinen Magots wider abgezogen | hat Plutus sich zur Göttin Honor, derselben gebührliche courtoysy zu erzeigen | herbey ge-macht | und zuvorderst bei der Jungfraw Eunomia, die vor deß Tempels pforten saß | einen zugang desto besser zugewinnen | sich angemeldet | auch derselben zu-geruffen | und sie gebetten | jhme befürderlich zu seyn, damit er Ihre Göttin sehen | und mit Ihr selbst zu reden kommen möchte. Welche Priesterin | als sie deß Pluti rühmlich fürnemen und meinung deß inhalts eingenommen | daß er von hertzen wündschte | einen freyen zutritt zur Göttin Honor, durch die klare strahlen der löblichen warhaften Tugend | zu erlangen | Ihme so viel zugesagt | daß Ihre Göttin seiner sorg und müh vor | und selber zu jhm herab | kommen würde. Darauff also bald die fürnembste Musica sich mit jhrem Gesang und Instrumenten hören lassen | die Göttin Honor erschienen | aus dem Tempel gangen | und neben der Phemis und der Eunomia, die vor Ihr hergiengen | in Saal herab gestigen. Nach dem aber die Music ufgehöret | sagt Plutus zur Göttin | die er unter dessen geliebäugelt | und underschiedliche Gesäng gegen jhr abgewechselt | Es were nu mehr an dem | und hohe zeit | daß sie Ihr vorhaben ins werck richteten | und diese hochzeitliche frewdenreiche Nacht | mit schönen sinnreichen Gedichten ver-ehreten | und jhr recht theten. Durch welche wort die Göttin Honor gleichsam erinnert worden | und der Phemis befohlen | sie solte die Indianische Fürsten her-ir kommen lassen. Denen gedachte Phemis auß den Goldgruben gerufen | und inen angezeigt | die gantze Königliche versamlung erwarte jhrer mit grossem ver-ngen. Warauff die obbemelte Phoebades alsobald erschienen | mit sechs Lauten d sechs andern lebendigen Stimmen | die folgenden reimen unter einander ge-ielet und gesungen:

Komm Erd | zeig uns dein Ertz von Gold |
Dem jedermann von hertzen hold.
Komm Himmel | zeig uns deinen Schatz |
Den wir begern auff diesen platz.
Küsset Euch Himmel und die Erd |
Gleich wie die Newen Ehleut werth.

Da sich urplötzlich das Obertheil deß Felsens in ein wolcken verendert | und ein uberauß reiche und glitzernde Goldgruben entdeckt hat | als wans mit deß Orphei Gesang zugienge. Darinnen sassen die zwölff Masquen | und umb sie her | jhre Fackelträger. Und ob man wol die Fackeln nicht sahe | so machte doch deren schein und glantz | daß die sehr stattliche Kleidungen | wie dieselbe oben beschrieben | gar eben gesehen worden. Oben uff der Goldgruben | war diejenige Wolcke | darunter die Sonn sich zum Niedergang rüstete | durch staffeln hinabwerts stiege | und in die Wolcke sich begabe | da sie ein zeitlang verborgen lag | bald liesse Sie jhre strale wider sehen | und zeigte damit an | daß das schöne Wetter bestendig sein würde. Daher die Göttin Honor sich zum Pluto wandte mit folgenden Worten: Sehet der Sonnen zu | wie sie uns bey jhrer heimfahrt ins Meer | ein zeichen gebe | daß die nechstkünfftigen Tage schön und hell bleiben werden. Plutus aber | nach dem er geantwortet | Er wolte daß alle Abend es so gienge | thate anders nichts | dann daß er achtung gabe uff die Gedicht und Ceremonien der obgedachten Phoebaden. Denen die Göttin Honor befahl | sie solten jhres Ampts | und jhrer bey der Sonnen Undergang gebräuchlichen andacht pflegen. Da fing der Phoebaden eine an | also zu singen:

Komm liebe Sonn in Thetis schoß |
Und rug da auß | biß dein genoß |
Die Morgenröht | erwecke dich |
Mit jhren Rosen sehr lieblich |
Und eine newe Lieb anzünd |
Zwischen dem Meer und starcken wind.

So offt auch die Phoebaden sangen | erhoben und neigeten die Fackelträger jhre Windlichter gegen der Sonnen zu | deren alle obgedachte Priesterin gebührlichen gehorsamb im Gesang scheineten zusagen. Hernach sung ein ander allein also:

Lieblicher Wind | reinig den Lufft |
Welcher ist voller gifftes dufft |
Damit nicht mehr beschedigt werd |
Diß schöne Licht auff dieser Erd.

Und der Chor:

Thetis dantz | und umbfang dein Lieb |
Welcher durch seines scheines trieb |
Dich erfüllet mit gut und gunst |
Dien jhm wider mit Liebes brunst.

Als nun dieser Reyen vollendet | und die Sonn undergangen | hat die Göttin Honor eine ermahnung an die Phoebaden gethan | von solchem Abgöttischen Aberglauben abzustehen | und sich gegen denjenigen Phoebus zu wenden | dessen ware Gottesfürchtigkeit | vom hohen Himmel herab | eine mehr als menschliche ehr und herrligkeit uff dieser Erden | erlanget hette. Da sie nun gegen die Königliche W. jhr angesicht gewandt | hat ein andere Musica von Stimmen und Lauten | sich folgender massen eingestelt.

I.

Wol auff Phoebus | thu dich herfür |
Und zeig uns deiner äuglein zier.
Es ist der Sonnen schein nicht gleich
Deinem Hertzen so tugendreich.

II.

Dantz tugendsames Fräwlein zart |
Beweiß uns gunst nach deiner art.
Dann auch die Sonn verlirt jhrn schein |
Wann den nit ziert die Schönheit dein.

Der Chor.

Unser Sonn soll billich vorgehn |
Und vor andern Fürsten stehen |
Dieweil durch alle Königreich
Man schwerlich findet seiner gleich.

Diesem nach | haben die Phoebades den dritten Reien angefangen | und also sungen:

I.

Wann die Sonn schon geht zu ruh |
Ich erst mein hertz erheben thu |
Und sing dein Lob und herligkeit |
Die alle übertriffet weit.

II.

Wann du im zorn spanst deine Bogen |
Die gantze Welt bald wird bewogen.
Jedoch durch deine Majestet
Gantz Engelland in Frieden steht.

Der Chor.

Glückselig war die Mutter dein |
Die dich geboren im guten schein |
Mit Jagen machstu du dir groß frewd |
Vertreibst damit viel trawrigkeit.

Und hat hieruff die Göttin Honor jhre Music geheissen | nachfolgenden Reimen | denjenigen zu ehren | uffzuspielen | deme alle des Phoebus stralen zu gehören. Welches die übrigen Stimmen also verrichtet haben:

I.

Sonn komm herfür mit deinem Zirck |
Dein hell licht nicht vor uns verbirg.
Dann andrer Herren tugend | gleich
Vor deiner klarheit wird gantz bleich.

II.

Gleich wie durch deinen hellen schein
Alle Sternen vertunckelt sein:
Also eins Königs groß weißheit
Die Finsternuß vom Tag abscheid!

Der Chor.

Selig der Leib | der dich geborn |
Vor andern von tugend erkorn |
Gleich einem Baum auf schönen matten |
Ders Land bedeckt mit seinem schatten.

Nach vollendetem Gesang | ist die Eunomia, zu den Indianischen Masquen getretten | hat dieselbe angeredt | und jhnen auch trewlich gerahten | sie solten jhre abgötterey und aberglauben gegen der Sonnen fahren lassen | und diesem Phoebo in Groß Britannien | der sie die ware Gottesfurcht lehren | und von jhrem verdamblichen irrthumb ableiten würde | huldigen | und demut erzeigen | auch ferners gebetten, sich der ursachen wegen | und zu dem ende | bey jhm einzustellen | demnach er nunmehr vom Himmel | deme alle finstere jrrthumben zu wider waren | die ware erkantnüß überkommen | und erleuchtet worden. Unter dessen haben auch die Fackelträger sich herab gemacht | und ein andern Vortantz mit jhren an beyden ecken brennenden Fackeln gethan | denen hernach die Masquen gefolgt | und jhren rechten Dantz auch zierlich verrichtet haben.

Also bald daruff ist die Göttin Honor zu den Musicanten gangen | und hat jhnen befohlen | daß Hochzeitlied uffzumachen | von der Lieb und Schönheit beyder angehenden Jungen Eheleut | die einerley sinn | willen und verlangen zusammen trügen | und deren brennende flamm anderst nicht | dann in den threnen deß tods erleschen köndte: denen auch das gerüchte alle dasjenige lob mittheilete | das die zuneigung der gemüter | und deß geblüts | mit sich brächte: als wann eines lacht | daß das ander nicht soll frölich sein: wann einem was mißfelt | daß solches das ander nicht verdriessen solt: und kurtz davon zu reden | daß einerley zufäll nicht gleiche würckungen in jhnen haben sollten. Welches denn sie mit folgenden Gesang und Worten verrichtet:

Ein Laut allein.

Als die Schönheit herfür kam |
Und in der Welt jhrn anfang nahm |
Ist die Lieb kommen auch zugleich
Begleitet in diß Königreich.
Die Lieb küßte die Schönheit zart |
Und macht ein Heyrath rechter art.
Dann Sie beyde von tugend reich |
Wie auch von Alter | waren gleich.

Der Chor.

Gott | Braut und Bräutigam zu gut
Lieb und Schönheit erschaffen thut.

II.

Die Liebhabenden mit begier |
Eins dem andern mit lieb geht für.
Also durch jhr augn die Schönheit
Ihrs hertzen wonn auch zu sich leit.
Wann Schönheit von der lieb abweicht |
Viel Trawrigkeit sie mit sich zeucht,
Aber die Schönheit | Venus kind
Cupidini, nimbt wegk sein bind.

Der Chor.

Die Straal der lieb ursachen viel
Der Schönheit flammen ohne ziel |
Dardurch das hertz in lieb entzünd
Nimmer kein ruh auf erden find.

III.

Wohin Tugend sich thut erhebn |
Begert die Gütte auch zu lebn |
Und die unschuld sich zu begebn.
Mein und Dein muß gelten nit mehr.
Gemein haben ist Unser Lehr.
So darf man keines Zanckens mehr.

Der Chor.

Dieser Ehstand die Edle zier
Ein güldin Welt, jetz bringt herfür.

Wie nun die Music mit jhren Gesängen gegen einander fertig worden | haben e **Mummer** widerumb mit dem Frawenzimmer getantzet. Und hat endlich die öttin **Honor** folgenden Gesang | dem Schlaff zn ehren | und zu guter nacht | ngen lassen.

O süsser Schlaff | brauch deine macht |
Daß alles still sey diese Nacht |
Damit diese newe Ehleut
Ihrer Lieb pflegen mit mehr frewd.
Durch traum jhnen laß kommen für |
Was glück werd geben Jhn für zier.
Damit Ihr Leben angestelt
Sey eben | wie die erste Welt.
Der Himmel auch zierlich und zart
Mit Lieb umbfang diß Landes art.

Daruf Plutus ferners die Mummereyen angeredet | und jhnen wegen jhrer ourtoysy höchlich gedancket. Hat sie auch Ihrer Demut | damit sie der Lieb | ler Schönheit und dem Phoebo in Großbritannien ufgewartet | gedienet | und geuldiget | belohnung zu empfangen | in den Tempel der Göttin Honor eingeladen md gebetten | darinnen Ihnen der Preiß und Lob vor jhre erzeigte Dienst | würde

reichlich vergolten werden | nach dem das Reichthumb und die Ehr gleichsamb mit einem Ehelichen band zusammen verknüpffet waren. Und als Plutus außgeredt | haben sie mit einem Dantz | der sie wieder in die Höhe geführet | beschlossen. Da dann Plutum und die Göttin Honor, sie alle in den Tempel begleitet | und also der gantzen Versammlung eine gute nacht geben haben.

Hier endet der Bericht über die Maskenaufführung. Ueber den weiteren Verlauf der Festlichkeiten äußert sich unser Verfasser wie folgt:

Den folgenden Tag | war wider ein stattlich Comoedien | von den Tempel Herrn (so alle Herrn | und Adelichen Stands) nicht mit geringen kosten angestelt | welche jhren Aufzug zu Wasser | in vielen underschiedlichen Schiffen | mit brennenden Fackeln und Lichtern hatten. Nach dem sie aber an den ort ankamen | da die Comoedien solte gehalten werden | ist jhnen angezeigt worden | daß der Saal albereit von grosser menge deß Volcks also umbstelt, eingenommen | und besetzet were | daß die Königliche Majestät | neben andern dero zugehörigen Churfl. und Fürstl. Personen | keinen platz haben könten. Deßwegen auf diesen Abend die Comoedianten widerumb zu rück ziehen | und alle handlung einstellen mußten. Die vornembste ursach aber | daß dißmal die Comoedien eingestelt worden | ist gewesen | daß man die vorige Nachten | von vielfaltigem langen wachen außgemattet | und also vor unrathsamb befunden worden | solchem Spiel auf dißmal in die harre abzuwarten. Dieweil aber die Agenten zimlich grossen kosten in Kleidung und anderem hatten uffgewandt | ward jhnen solche Comoedien den Sambstag hernachher zu halten | zugelassen. Wie dann auch noch andere Comoedien mehr erfolgt | so alhie alle zu erzehlen ohnnötig und zu weitlaufig.

Die Fabel der „Spanish Tragedy" einer niederländischen Uebersetzung des Orlando Furioso (1615).

Von

J. A. Worp in Groningen.

Im Jahre 1615 sah in Antwerpen ein Buch das Licht, das den
el führt:

> Il divino Ariosto oft Orlando Furioso. Hoogste Voorbeelt van Oprecht Ridderschap oock Claren Spieghel van Beleeftheijt Voor alle Welgeboorne Vrouwen: Begrijpende Ouer Hondert Niewe Historien. Ouergeset wyt Italiaensche Veersen in Nederlantsche Rijmen door Eueraert Siceram Van Brussel. Met gratie en priuilegie. By Dauid Mertens Thātwerpē 1615.

Von dem Uebersetzer, Everaert Syceram, wissen wir nur, daß
aus Brüssel gebürtig war; in dem Buche kommt sein Porträt
›r. Man kennt nur den ersten Theil der Uebersetzung, der die
} ersten Cantos enthält; der zweite Theil des Buches scheint nicht
›röffentlicht zu sein. Wohl verweist der Dichter zuweilen nach
›n späteren Cantos, aber «Zeit, Arbeit und Geld», welche er
·auchte, um das Werk zu vollenden — man sehe die letzte Strophe
›s 23. Cantos — haben ihm wahrscheinlich gefehlt. Den zweiten
ıeil des Buches habe ich nicht auftreiben können.

Die Uebersetzung des Ariosto ist ziemlich genau; sie ist aber in
›r Sprache der flämischen Rhetoriker geschrieben. In einer «Nach-
cht für den Leser» sagt Syceram, daß er den Orlando nicht ganz
ɔersetzt, sondern hier und da etwas ausgelassen hat, z. B. die Ge-
·hichte des Hauses d'Este, «weil diese Familie in den Niederlanden
ıbekannt ist», und daß er an diesen Stellen «etwas von dem
›inigen» eingeschaltet hat.

Dazu gehört die sonderbare Geschichte, welche Thomas Kyd in *The Spanish Tragedy* dramatisiert hat. Man findet sie an verschiedenen Stellen; in der Disposition des Stoffes folgt Syceram also dem Ariosto. Im dritten Canto hört man zuerst von Andreas. Pinabel sieht im Walde einen tödtlich verwundeten Ritter. Es zeigt sich, daß dieser Ritter ein Geist ist, der auf die Frage, wer ihn getödtet hat, antwortet (Strophe 31)[1]:

Doen d' eeuwige stof van desen geest on-verganckelijck
Leefde onderworpen het lichaem grof,
(Sprack desen ghewonden) te pas een yder danckelijck
Leefde ick een lidt eel von het Spaensche hof.
Mijnen naem was Don Andreas, ick hiel ghevanckelijck
Fortuyne, die my deed vercrijghen loon, ende lof,
Liefde, ende troost, by een edel Ionck-vrouwe,
Wiens naem onghemelt, ick u onthouwe.

Maer eer den somer my botten, oft smakelijcke vruchten
Toonde van mijn liefde, die int bloeyen stont,
Quam winters doot af-snoeyster der ghenuchten:
En bedorf Venus planten, tot inden gront:
Want onlancx geleden, in die Portugaelsche gheruchten
Dreef t'geests weerdt t'lichaem, t'gevaer in mont
Van daer, int lant der dooden word ick gesonden : vrint,
Verraderlijck, als ghy aen dees ruggighe wonden : kint.

Niet eer ghestorven, mijn siel stracx en daelt
Om over-varen in haest d'Acheronsche riviere:
Maer Charon den boot-man die over-haelt
De sielen, en wilde my niet kennen voor passagiere.
Soo lang (seyde hy) mijn lichaem was on-ingepaelt,
En mocht hy my niet setten, in Plutos duwiere.
Maer eer Sol drymael had geslapen in Thetis schoot : ras,
Don Horace t'lichaem begroef dat doot: was.

Doen was den helschen schuytboef, my over den vloet
Van d'Aveerne te roeyen, ghestelt te vreden.
Cerberus ick versoende met honich-woorden soet,
Soo ben ick sonder ghevaer, d'eerste poort door-treden.
Daer sach ick Minos sitten, als opper-rechter vroet,
Rhadamant, en Eacus, een weynich beneden.
Int middel van meer dan tien duysent sielen
Die al baden om paspoort, met ootmoedigh knielen.

Alsoo haest als Minos word ghewaer,
Dat ick, met d'ander geesten om eenen pas-brief bat;
Soo track hy uyt eenen korf, hoe menich iaer,

[1]) Man vergleiche Kyd's Drama in Hazlitt's Ausgabe von Dodsley's *Collection of Old English Plays*, 1874, Th. V, pag. 7—10.

En hoe ick had geleeft, gheschreven op een blat.
Desen Ridder, sprack hy, is vande minnaers schaer,
En door wonden ingetreden in den helschen pat.
Leyt hem (seyt Eacus) daer minnaers sonder schroomen
Leven in eeuwighe vreucht, onder Mirtus boomen.

Neen, neen, antwoort Rhadamant, dat en waer niet wel
Datmen soldaten soude met minnaers minghen:
Sent hem daer den bloedighen Hector fel
Met Achilles dagelijcx stratagemen vinghen;
En daer van kampen, is den ghemeynen rel:
Hoemen legers moet slach-oorden, en steden dwinghen.
Maer Minos den middelaer seyt die niemant wil grieven : mal
Sent hem naer Pluto, die rechten naer believen : sal.

Ick kreeg besloten brieven naer Plutos paleys,
En naer d'inhout mijn oordeel sou ick beklijven.
Onder wegen sach ick visioenen die deden vereys
Dat tongen niet souden uytspreken, oft pennen schrijven.
Dry wegen ick vont, den eersten deed reys
Naer de Eliseesche velden, voor minnaers en wijven
Trou, ter rechterhant, in een vlack stont claeren welle:
Den slincken was den neer-val, ter diepster helle.

Daer sach ick de furien scherpen haer gheesselen stael
En Ixion draeyen een oneyndelijck wiel,
Die woeckeraers kroppen met ghesmolten metael:
Dat gloeyende dede druppen op hun gierige siele.
Daer dronckaerts (onnut) lijden pijn van Tantael,
En eetbrekers men daer eyselijcke draken voor hiel.
Tusschen dees twee wegen ick middel wech reyn : docht,
Die my naer begheer int Elisaensche pleyn : brocht.

Int middel van t'welcke rijckelijck stont
Eenen wel gherechten toren met koperen wallen,
Die poorten van Adamant, daer ick binnen vont
Den helschen Coninck die ick te voet ben ghevallen.
Proserpina my aensach, en begheerde terstont
Dat sy mijn vonnis soude moghen uyt kallen.
Pluto met vrients-oog aensach, sy kreech eenen blus,
Dies haer begheerte hy seghelde met dobbelen kus.

Gaet (seyt sy) Ridder, te wijl noch versch sijn u wonden,
Beneerstighen u ontijdighe doot, een weerdighe wraak:
Keert dan weder tot ons als ghyse hebt gevonden,
Naer uwen wille krijght ghy een goede uyt-spraak,
In t'hof van Castillien hebben wijse ghevonden;
Oft in Italien ghyse vint daer sy dient voor baak,
Daer yder naer seylt door de gaten van Hor : ras,
Op eenen oogen-blick hier uyt dat hels gheknor : was.

Die letzte Strophe ausgenommen, ist es eine fast wörtliche Uebersetzung des Monologs von Andreas' Geist[1]. Jetzt erscheint die Rache (Str. 45):

Sy winckt Andreas schijn (besijden) en willecom heet
Hem, die daer was gekomen tot haer begeeren.
Swijcht stil, veynst, vleyende toont blijschap voor rouwe;
Heden (seyt sy) u werck gaet op t'ghetouwe.

Der Streit nach der Schlacht wird in folgender Weise beschrieben (Str. 46.):

Trompetten en trommels met groote glori
Sloegen omtrent den hove luy-uyt, en danckelijck,
Over eenighe groote onverhoopte victori;
Tusschen twee mijn vrienden sach ick bringen gevanclijc
Die den wercker had gheweest van mijn droeve histori:
En die mijn liefde onrijp had gemaect verganckelijck;
Doen docht my, fortuyne my dede behaghen,
Siende mijn vrienden ge-eert by vyants neer-laghen.

Int Coninckklijck by-wesen resen woorden hoveerdich
Tusschen dese victorieuse Cavaillieren: bey.
Elck seyde sijne was, den gevangenen recht-geerdich;
Maer de Majesteyt (met sijn macht) gincse verheeren : bey,
Elck hoort v prijs, beyde sijt ghy eere weerdich,
Den eenen is t'rantsoen, den anderen wapens en kleeren: bey
Sal hebben, want om datse waren van grooter stammen
En wilden den eenen believen, en den anderen [niet] grammen.

In dit Coninclijc oordeel leydense bey haer wille:
Maer haet wort hier gesaeyt, die allenskens wert groot,
Tusschen Don Lorenzo, sone vanden Hertog van Castille,
En d'eenich kint van Ieronymo iusticen hoot.
Don Horatio, die inde lesten Portugaelschen gheschille,
Don Andreas die wraeck soeckt, deed t'leste exploot,
En nam t'Portugaels Prins, die hem had doen vermoorden
Gevangen, t'welc Lorenzo meynt t'ontstrijen met woorden.

Desen Don Lorenzo, hoort watter is gheschiet
Die genucht int lesen neemt van vremde uyt-vallen:
Had een eenighe suster die bel-Imperia hiet.
Niet te vergeefs; want sy voorginc die van d'Ideesche dallen.
Dat Don Horatio d'oogen had gesloten, haer yemant bediet,
Van Andreas, dat haer mingelde t'herte vol gallen.

Bel-Imperia wünscht von Horatio zu hören, unter welchen Umständen Andreas getödtet ist, und bittet den Ritter zu ihr zu kommen

---

[1]) In dem vorletzten Verse finden wir das Wort *Hor*, welches die zweite Ausgabe der *Spanish Tragedy* hat statt *horn*.

(Str. 49—53). In Parenthesi sagt der Dichter: «Ich weiß nicht, ob sie gekleidet war, um Andreas zu beklagen, oder um Horatio zu gefallen». Horatio kommt (Str. 54; Hazlitt, pag. 25):

Imperia begost, naer dat alle beleefden discant
Van aenbiet was ghe-eynt en gheseten beyde,
Hem te bidden dat hy de maniere met een omstant
Van Andreas doot (seyt-se al suchtende) uyt leyde
Die (levende) ter werelt was haren diersten pant.

Folgt die Beschreibung der Schlacht und der Wuth Bel-Imperia's über den Verrath. Horatio erzählt weiter (Str. 60; Hazlitt, 27, 28):

Den Prince Don Balthasar kreech ick ghevanghen;
Maer voor Andreas te laet (heylaes) ick gonck,
Den gevangenen gaf ick wacht, ginc den gequetsten ontfermen
En droech hem in mijn tente op beyde mijn ermen.

— — — — — — — — — — — —

Ick troosten hem, ick laefden, en toonden hem ionst
Als kost yemant sterffelijcx, ick vraeg naer lesten wille,
Hy wees, dats al t'leven dat ick aen hem heb gekent : siet,
Dat dit velt-teecken hy my tot een testament : liet.

Dien sluyer was (doen hy leefde) sijn eenich gepeyse
Dien liefde my hiet breyen, en ick hem gaf,
Doen hy oorlof nam naer dees dootlijcke reyse,
Sprack Imperia al weenende, die nu leyt int graf.
Draecht dien tot een seker teecken sonder veyse
Van ons liefde onrijp, en dien en laet niet af.
Alsoo langhe als ghy Andreas doot grieven : wilt,
En Imperia (die v ionst draecht) daer met believen : wilt.

Im VII. Canto, Str. 51—57, wird die Erzählung fortgesetzt. Horatio, der sich in Bel-Imperia verliebt hat, besucht sie und trifft zusammen mit Don Balthasar, der ihr den Hof macht; ihr Bruder Lorenzo hat dem Prinzen Hoffnung gegeben (Str. 55; Hazlitt, 31).

Horace, die een hantschoen ontvallen ophief met spoeyte
Van Imperia, die hy haer wederboot met eenen boogh,
Maer onbedacht sy antwoorde, Hout die voor u moeyte.

Don Balthasar wird eifersüchtig und Lorenzo tröstet ihn (Canto X, Str. 78; Hazlitt, 36):

Hebt moet, den boom en valt ten eersten slaegh : niet,
Den luyer den gemuyten valck doet komen ave.
Den stier aen t'iock (metter tijt) de kraegh : biet,
Sacht water door geduer maeckt in steen een grave;

— — — — — — — — — — — —

Neen, wilder Imperia en herder met eenen,
Antwoort den Prins, is als den valck oft den stier;
By haer herte maer deech en sijn marber-steenen,
Sachtmoedich en menschelijck het Tiger-dier:
Maer de faut in my is dat my nature deed leenen
(Niet aen Imperia) te luttel verschier,
Mijn veersen sijn rou, mijn woorden vol onmachten : kout
Sulcx als eens dropen uyt Marsyas schachten : out.

Lorenzo will Bel-Imperia zwingen, den Prinzen zu heirathen, und fragt ihren Diener Pedringano, wer der Liebhaber seiner Schwester sei (Str. 82; Hazlitt, 39):

Seyt nu, oft nimmermeer vrient Pedringaen,
(Soo hiet desen knecht) moet ghy my sijn getrouwe,
En duyden my een vraeg daer veel hangt aen;
Wie den secreten minnaer is van uwe vrouwe.
En soo ghy het doet, ghy weet wat vergelding : wis
Lorenzo can geven die u vrient by in-beelding : is.

Pedringane die sijn vrouwe Imperia (viel in ducht)
Secreet was, en beminde (met dese vraghe)
En bestont te dencken op d'een oft d'ander uytvlucht,
Om d'antwoort t'ontgaen speelt int spreken de traghe;
Maer Don Lorenzo seyt, Antwoort op mijn gerucht
Oft dees dagge stracx gaet u door de kraghe.
Gedwongen, by u suster en heb ick sulcken bediet: niet
(Sprack) sedert dat Ocaso Andreas in Acherons vliet : stiet.

Pedringano nennt Horatio (Str. 86; Hazlitt, 41):

Don Lorenzo die voorteeckens had en vermoeden
Op desen Cavallier, den bloet-penninck deed bien
Aen Pedringane, maer verboot hem, op pene van roeden,
Dat noch naerder hun doen hy moest bespien
En waer sy vergaerden, aenboet hem Midas vloeden;
Maer dat hy niemant desen aenslach en mocht bedien.
Pedringane swoer op t'cruys om meer gout te crijghen
Dat hy stilswijgens als muys tot sijnen dienst sou nijgen.

Dann erzählt er dem Prinzen, wie die Sache steht (Str. 87; Hazlitt, 42):

Wilde hy hem yet gebieden, en volgens oock vragen : deed
Hoe dese stratageme den Prince behaghen : deed.

Canto XIII, Str. 60—74. Pedringano weiß, daß Horatio seine Gebieterin besuchen werde, und hat Balthasar und Lorenzo hinter eine Wand versteckt; sie hören, wie die beiden Liebenden sich unterhalten.

Canto XIV, Str. 3—37. Der Vice-König von Portugal trauert über den Tod seines Sohnes Balthasar. Don Philippus, ein portugiesischer Baron, erzählt ihm, daß Don Alexander seinen Sohn verrätherisch in der Schlacht getödtet habe; Alexander sucht sich zu vertheidigen, aber er wird verhaftet und zum Scheiterhaufen verurtheilt. Als er später aus dem Gefängniß geholt und an einen Pfahl festgebunden ist, fängt es an so stark zu regnen, daß das Feuer erlischt; der Scharfrichter fragt, ob er den Gefangenen mit einem Schwerte tödten soll, aber er ist nicht verurtheilt, auf diese Weise zu sterben. Da kommt ein Abgesandter mit der Nachricht, Balthasar sei noch am Leben; der Vice-König läßt Don Philippus verhaften und eilt nach den Richtplatz, wo er die Bande Alexander's löst. Philippus bekennt seinen Verrath und wird an Alexander's Stelle getödtet.

Canto XV, Str. 18—36. Pedringano hat von Bel-Imperia den Auftrag bekommen, Horatio zu bitten, heute Abend mit ihr im Garten seines Vaters zusammen zu treffen; er meldet es dem Lorenzo und dieser will unter Beihülfe des Prinzen Horatio tödten. Die Liebenden unterhalten sich zusammen; Bel-Imperia fürchtet sich und Horatio fragt (Str. 26; Hazl., 49, 50):

Oft sy twijfelen deed aen Pedringanos trouwe?
Neen, antwoort de schoone, t'is langhe gheleen
Dat ick mijnen dienaer als mijn selfs betrouwe:
Maer ick en weet wat my let, den geest my swaer : is,
Voorteecken dat ons nakende eenich ghevaer : is.

Neemt versekerheyt schoon Venus, Mars tot behoet
Hebt ghy; en ons is, Imperia, vriendinne fortuyne.

— — — — — — — — — — — —

Alle d'ander Planeten uyt minnelick bevroet
Decken met een seyl des werelts kruyne.

Lorenzo, Balthasar und Pedringano haben sich im Garten versteckt; sie tödten Horatio und hängen den Leichnam an einen Baum. Bel-Imperia, welche «Mord, Hilfe!» geschrieen hat, wird weggeschleppt, nachdem man ihr einen Pfropfen in den Mund gesteckt hat. Ieronymo, der den Schrei einer Frau gehört hat, kommt im Hemde und mit einem Degen bewaffnet in den Garten.

Canto XIX, Str. 107—124. Ieronymo schneidet den Leichnam ab und erkennt seinen Sohn. Er wirft sich auf den Boden hin und fragt, wer der Mörder sei. Seine Haare sträuben sich; er springt wahnsinnig auf und schlägt die Bäume, da sie ihm nicht antworten auf seine Frage, wer seinen Sohn getödtet habe. Zuletzt will er sich in sein Schwert stürzen, aber seine Frau Isabella kommt in

den Garten und sieht den Leichnam ihres Sohnes. Ieronymo (Str. 122; Hazlitt, 59):

track uyt sijnen neusdoeck, en sijn wonden droogt.

— — — — — — — — — — — — —

Hy swoer by hem die 'swerelts ronden boogt,
Dat den bloet-doeck hy bewaren sou onder sijn kleeren,
Tot dat Nemesis gevrocht had sijn begeeren,
En tweebloedich aen Vulcanus dan sacrificeren.

So Isabelle (seyt hy) nemen wy op dit droeve' pack,
Laet voor de wrake my, den vader, sorghen.
Segt niet, hout gebalsemt hem onder u dack,
Tot dat ick de moorders oock mach verworghen.
Godt is rechtveerdich, al sijn wy swack.
En sulcken leelijcken daet en blijft niet verborghen.

Canto XXI, Str. 69—94. Lorenzo hat seinem Vater, Don Cyprian, erzählt, daß er Bel-Imperia am Abend in einem Garten gefunden hat mit einem Ritter. Das Mädchen wird in einen Thurm geschlossen, wo nur Balthasar sie besuchen darf. Lorenzo droht seiner Schwester, aber sie weigert sich den Prinzen zu heirathen. — Pedringano und seinem Gehülfen Cerberin muß der Mund geschlossen werden. Lorenzo giebt Pedringano Geld; er soll Cerberin tödten an einem Orte, wo dieser am Abend den Prinzen und Lorenzo erwartet; Pedringano brauche nichts zu fürchten. — Bel-Imperia schreibt mit ihrem Blute einen Brief an Ieronymo und läßt ihn aus dem Fenster fallen; Ieronymo's Stallmeister findet den Brief und überreicht ihn seinem Herrn. Ieronymo liest den Brief und fürchtet Verrath. Pedringano ermordet Cerberin, wird aber auf die Angabe Lorenzo's hin von der Wacht verhaftet und schreibt einen Brief an ihn, er möge Hilfe leisten. Lorenzo antwortet, Pedringano solle sich nur verurtheilen und nach dem Galgen führen lassen; er, Lorenzo, werde im letzten Augenblick seine Hinrichtung verhindern und einen Pagen schicken mit einem Beweis der Begnadigung Pedringano's. Der Diener leugnet also den Mord nicht, wird verurtheilt und ist auch bei seiner Hinrichtung sehr kaltblütig, da er einen Buben sieht mit einer Büchse, welche die Begnadigung enthalten soll. Der Henker hängt ihn aber, findet bei ihm einen Brief an Don Lorenzo und überreicht diesen dem Ieronymo. Jetzt wird Bel-Imperia's Nachricht über den Mord bestätigt. — Lorenzo meint, daß die Gefahr vorüber sei.

Maer Ieronymo een out vos, gheswolghen vol list
Sal veynsen tot tijt is, laet hem alleenen.

Am Ende dieses Abschnitts verweist Syceram nach Canto XXXIII, Str. 7, aber das gehört zum zweiten Theil und dieser ist leider nicht veröffentlicht. Wir finden also in dem Buche die dramatische Verwicklung der *Spanish Tragedy* bis zum vierten Akt.

— — — —

Zweifelsohne hat Syceram für diese Erzählung Kyd's Trauerspiel benutzt; an mehreren Stellen hat er fast wörtlich aus dem Englischen übersetzt, z. B. den ganzen Monolog von Andreas' Geist. Darum glaube ich nicht, daß die Erzählung von einer Aufführung des Dramas durch englische Komödianten herrührt, obgleich Heywood in seiner *Apology for Actors* mittheilt, daß eine englische Gesellschaft im Jahre 1612 in Brüssel spielte. Daß Syceram die *Spanish Tragedy* wählte, um sie in seiner Uebersetzung einzuflechten, ist sehr natürlich; das Drama fand ja in England einen großen Beifall und der Stoff gefiel auch anderswo; im Niederländischen ist er zweimal (1621 und 1638) auf die Bühne gebracht.

Es ist aber nicht unwahrscheinlich, daß Syceram auch die ursprüngliche Erzählung gekannt hat, welche Kyd den Stoff lieferte für seine Tragödie. Wenn man nämlich das Trauerspiel und Syceram's Erzählung neben einander stellt, bemerkt man, daß sie hier und da nicht übereinstimmen, z. B. was die Geschichte Alexander's betrifft.

Aber jedenfalls kannte Syceram Kyd's Tragödie und ist er der Erste gewesen, der aus einem englischen Drama jener Epoche, sei es auch nicht in dramatischer Form, etwas wörtlich ins Niederländische übersetzt hat. Deshalb meinte ich, daß, mag auch dieser Beitrag keine der schwierigen Fragen lösen, welche das Werk des englischen Dramatikers umhüllen, es sich der Mühe lohne, ausführlich auf Syceram's Erzählung hinzuweisen. Man würde kaum erwarten, daß sie sich in einer Uebersetzung des Ariosto finde.

Bilder aus dem Jägerleben.

Von

H. v. Oe.

Zu den Gebieten der Geistes- oder Körperwelt, denen Shakespeare seine oft sehr anspruchslosen, oft aber auch in höchster Feinheit ausgemalten Bilder entlehnte, und auf denen er mit besonderer Vorliebe verweilte, gehört das Jäger- und Thierleben. Wir sind keine Freunde autobiographischer Deutungen, welche die Domäne eines Dichters auf die Reflexe seiner persönlichen Erlebnisse und Erfahrungen beschränken wollen, und beabsichtigen keineswegs mit nachstehender Sammlung von Bildern aus dem Jägerleben neue Beweise für die geschichtliche Begründung der Sage zu liefern, wonach unser Dichter in seiner Jugend in dem Park von Sir Thomas Lucy Wilddieberei getrieben habe und darüber ertappt und bestraft worden sei. Die Spöttereien, womit er diesen Landedelmann in den Lustigen Weibern überschüttet, und dessen komisches Konterfei in Heinrich IV., können auch in anderen, als persönlichen Erlebnissen ihre Veranlassung haben. Jedenfalls hinterläßt aber diese Fülle von Bildern den Gesammteindruck, daß Shakespeare sich lebhaft für die Waidmannskunst interessiert und, sei es aus eigner Uebung, sei es durch den Umgang mit echten Jüngern des Waidwerks, eine solche Kenntniß dieses edlen Sports erlangt hat, daß ihm auch dessen Sprache vollkommen geläufig war. Die Uebertragung in die moderne deutsche Jägersprache (wir folgen bei den Dramen Schlegel-Tieck, bei den Gedichten Wilhelm Jordan) bot hier natürlich manche Schwierigkeiten und kann uns kein so vollständiges Bild des waidgerechten Jägers geben, wie das englische Original. Auch sind manche Bilder

d darunter einzelne von den schönsten und originellsten, in der ›bersetzung ganz untergegangen. Als Beispiel führen wir nur eine ›lle aus dem Monolog der Julia (Romeo und Julia, Akt III, ene 2) an:

> *Hood my unmanned blood, bating in my cheeks,*
> *With thy black mantle.*

Schlegel hat diese Stelle poetisch schön übersetzt, wie folgt:

> Verhülle mit dem schwarzen Mantel mir
> Das wilde Blut, das in den Wangen flattert.

Allein Wortlaut und Sinn des Originals werden hierdurch keines- ›gs wiedergegeben; das Bild geht vielmehr auf den ungezähmten ılken, der, so lange er nicht an die Menschen gewöhnt *(unmanned)* , mit den Flügeln schlägt (*to bate*), und nur dadurch beruhigt wird, ß man ihm die Haube über den Kopf zieht (*hood*).

Und somit lassen wir denn hier diese anspruchslose Sammlung n Bildern aus dem Jägerleben folgen, wie sie in 26 von seinen ; Dramen, und in den beiden Gedichten Venus und Adonis ıd Tarquin und Lucretia enthalten sind. Mit Ausnahme des gendwerks Titus Andronikus, findet sich die geringste Zahl n Bildern dieser Kategorie in den großen Tragödien. Von den ızelnen Dramen enthält die größte Zahl solcher Stellen Troilus ıd Cressida, während in dem Gedicht Venus und Adonis, bei ssen Abfassung im Beginn seiner dichterischen Laufbahn ohne 'eifel die von Stratford mitgebrachten Jugendeindrücke noch am chtigsten waren, die der hohen und niederen Jagd entlehnten der und Beschreibungen den Vorrang in unserer Sammlung be- ıpruchen, auch zugleich Jordan's Uebersetzungskunst und Beherr- ung der Jägersprache bekunden.

König Johann.

Akt II, Scene 2.

lischer Herold. Und wie ein muntrer Trupp von Jägern kommen
Die Englischen, die Hände ganz bepurpurt,
Gefärbt vom Morde, der die Feind' entfärbt.

König Heinrich IV. Erster Theil.

Akt I, Scene 3.

Percy. O, das Blut wallt mehr
Beim Löwenhetzen, als beim Hasenjagen.

Northumberland. Du läßt den Hund los, eh' das Wild sich rührt.

Akt V, Scene 2.

Worcester. Stets wird der Argwohn voller Augen stecken;
Denn dem Verrath traut man nur wie dem Fuchs,
Der, noch so zahm, gehegt und eingesperrt,
Nicht abläßt von den Tücken seines Stamms.

Akt V, Scene 4.

Prinz Heinrich. Heut hat der Tod manch edles Wild umstellt,
Doch kein so feistes Wild als dies gefällt.

König Heinrich V.

Akt II, Scene 4.

Dauphin. Macht Halt und bietet Stirn; denn feige Hunde
Sind mit dem Maul am frei'sten, wenn ihr Wild
Schon weit vorausläuft.

Akt III, Scene 7.

Orleans. Einfältige Hunde! Die blindlings einem russischen Bären in (
Rachen laufen, und sich die Köpfe wie faule Aepfel zerquetschen lass
Ihr könntet ebenso gut sagen, es sei ein tapfrer Floh, der sein Fr
stück auf der Lippe eines Bären verzehrt.

König Heinrich VI. Erster Theil.

Akt IV, Scene 2.

Talbot. O lästige, saumselige Kriegeszucht;
Wir sind wie eingehegt und rings umzäunet,
Ein kleines Rudel scheues Wild aus England,
Von Kuppeln fränk'scher Hunde angeklafft!
Sind wir denn englisch Wild, so seid voll Muths,
Fallt nicht auf einen Biß, Schmalthieren gleich,
Kehrt, wie verzweifelnde tollkühne Hirsche,

Gestählte Stirnen auf die blut'gen Hunde,
Daß aus der Fern' die Feigen bellend stehn.
Verkauft sein Leben jeglicher wie ich,
So finden sie ein theures Wild an uns.

König Heinrich VI. Zweiter Theil.

Akt II, Scene 1.

[K]önigin. Ja, glaubt mir Lords, zu einem Wasserflug
Gäb's keine bessre Jagd seit langen Jahren.
Allein, verzeiht, der Wind war ziemlich stark,
Und zehn war's gegen eins, ob Hans nur stiege.
[K]önig Heinrich. Doch welchen Schuß, Mylord, euer Falke that,
Und wie er über alle flog hinaus!
Wie Gott doch wirkt in seinen Kreaturen!
Ja, Mensch und Vogel schwingen gern sich hoch.
[S]uffolk. Kein Wunder, mit Eurer Majestät Erlaubniß,
Daß des Protektors Falken trefflich steigen;
Sie wissen wohl, ihr Herr ist gern hoch oben,
Und denkt hinaus weit über ihren Flug.
[G]loster. Mylord, ein niedrig schlecht Gemüth nur strebt
Nicht höher an, als sich ein Vogel schwingt.

König Heinrich VI. Dritter Theil.

Akt I, Scene 4.

[C]lifford. Ja, ja, so sträubt die Schnepfe sich der Schlinge.
[N]orthumberland. So zappelt das Kaninchen in dem Netz.

[Y]ork. Wölfin von Frankreich, reißender als Wölfe,
Von Zunge gift'ger als der Natter Zahn.

Akt II, Scene 1.

[R]ichard. Mir schien's, er nahm sich in der dicht'sten Schaar,
So wie ein Löw' in einer Heerde Rinder,
So wie ein Bär von Hunden ganz umringt,
Der bald ein Paar so zwickt und macht sie schreien,
Daß nur von fern die andern nach ihm bellen.

Akt II, Scene 4.

[Ri]chard. Nein, Warwick, lies ein ander Wild dir aus,
Ich selbst muß diesen *Wolf* zu Tode jagen.

Akt II, Scene 5.

Margarethe. Zu Pferde mein Gemahl! nach Berwick jagt!
Eduard und Richard, wie ein paar Windhunde
Den scheuen flücht'gen Hasen vor sich her,
Mit feur'gen Augen, funkelnd von der Wuth,
Und blut'gen Stahl in grimmer Hand gefaßt,
Sind hinter uns; und also schleunig fort.

Akt III, Scene 1.

Erster Förster. Das ist ein Wild, deß' Haut den Förster lohnt.
Der weiland König ist's; laßt uns ihn greifen.

Akt III, Scene 2.

Clarence. Er kennt die Jagd; wie bleibt er bei der Fährte!

Akt III, Scene 7.

Gloster. Doch hat der Fuchs die Nase erst hinein,
So weiß er bald den Leib auch nachzubringen.

König Richard III.

Akt II, Scene 4.

Elisabeth. Weh mir! Ich sehe meines Hauses Sturz.
Der Tiger hat das zarte Reh gepackt!

Akt V, Scene 2.

Richmond. Der freche, blut'ge, räuberische Eber,
Der euren Weinberg umwühlt, eure Saaten,
Euer warm Blut säuft wie Spülicht, eure Leiber
Ausweidet sich zum Trog; dies wüste Schwein
Liegt jetzt in dieses Eilands Mittelpunkt.

Coriolanus.

Akt I, Scene 1.

Marcius. Was wollt ihr, Hunde,
Die Krieg nicht wollt, noch Frieden; jener schreckt euch
Und dieser macht euch frech. Wer euch vertraut,
Find't euch als Hasen, wo er Löwen hofft, — wo Füchse, Gänse

Akt I, Scene 3.

Volumnia. Wie Kinder vor dem Bären, fliehen die Volsker.

Akt II, Scene 3.

rutus. Wie Hunde, die man für das Kläffen schlägt,
Und doch für's Kläffen hält.

Julius Cäsar.

Akt II, Scene 1.

ecius. Er hört es gern,
Das Eichhorn lasse sich mit Bäumen fangen,
Der Löw' im Netz, der Elephant in Gruben,
Der Bär mit Spiegeln und der Mensch durch Schmeichler.

Akt III, Scene 1.

ntonius. Verzeih' mir, Julius! Du edler Hirsch,
Hier wurdest du erjagt, hier fielest du;
Hier stehen deine Jäger mit dem Zeichen
Des Mordes und von deinem Blut bepurpurt.
O Welt! Du warst der Wald für diesen Hirsch,
Und er, o Welt, war seines Waldes Stolz.
Wie ähnlich einem Wild, von vielen Fürsten
Geschossen, liegst du hier.

Titus Andronicus.

Akt I, Scene 2.

itus. Und morgen, wenn es meinem Herrn gefällt
Mit mir zu jagen Pantherthier und Hirsch,
Mit Horn und Hund bring ich den Morgengruß.

Akt II, Scene 1.

emetrius. Wie? traf dein Schuß nicht schon manch fremdes Reh,
Und vor des Förster's Nase trugst du's heim?

Akt II, Scene 2.

us. Die Jagd bricht auf! Der Morgen leuchtet hell,
Der Wald steht klar, die Flur von Duft bethaut.
Entkoppelt hier! Ein freudiges Gebell
Wecke den Kaiser und die holde Braut.
Den Prinzen ruft, beginnt den Jägergruß,
Daß rings der Hof dem Klange dröhnen muß.

Akt II, Scene 3.

Tamora. Hätt ich die Macht, die, sagt man, Dianen ward,
Die Schläfen Augenblicks umpflanzt ich dir
Mit Hörnern wie Aktäon, und die Hunde
Zerfleischten deine neue Hirschgestalt.

Lavinia. Heut schütze Zeus vor Hunden euren Gatten,
Denn Unglück wär' es, säh'n sie ihn als Hirsch.

Akt IV, Scene 2.

Aaron. Seht, liebe Herren, wenn wir nur einig sind,
Bin ich ein Lamm; doch bietet Trotz dem Mohren
Und Aaron stürmt, wie das empörte Meer,
Wie Eber wild und Löwen im Gebirg.

Hamlet.

Akt I, Scene 3.

Polonius. Ja, Sprenkel für die Drosseln.

Othello.

Akt II, Scene 2.

Jago. Hält nur mein Köter von Venedig Stand,
Den ich mir ködre zu der schnellen Jagd.

Akt II, Scene 3.

Jago. Er straft mehr aus Klugheit, als aus böser Absicht, just als wen Einer seinen harmlosen Hund schlüge, um einen dräuenden Löwen z schrecken.

König Lear.

Akt III, Scene 7.

Gloster. Am Pfahle fest muß ich die Hetze dulden.

Macbeth.

Akt III, Scene 1.

acbeth. Ja, in dem Rudel geht ihr wohl für Männer,
Wie Spitz und Stöber. Blendling, Dän' und Brack,
Zottler und Rüd' und Halbwolf, — alles schilt
Sich mit dem Namen Hund.

Akt III, Scene 5.

acbeth. Was Einer wagt — wag ich.
Komm du heran, als zottig russischer Bär,
Ein wüst Rhinoceros, ein hyrkan'scher Tiger;
Komm wie du willst, nur so nicht.

Akt V, Scene 7.

acbeth. Sie haben mich an einen Pfahl gebunden,
Ich kann nicht flieh'n und muß den Bären gleich
Die Hatz ausfechten.

Timon von Athen.

Akt I, Scene 2.

pemantus. Ich will, wie der Hund, die Hufen des Esels fliehen.

Akt IV, Scene 3.

imon. Fort, mit der Nase fort,
Glatt weg damit! Nehmt alle Spürkraft dem,
Der fern der Fährte des gemeinen Wohls,
Für sich nur schnüffelt!

Verlorne Liebesmüh.

Akt II, Scene 2.

otte. Der Fuchs, der Aff', die Biene klein,
Weil es drei sind, mußten sie ungleich sein.
rmado. Bis dann die Gans kam aus der Thür:
Da wurden sie gleich, denn drei ward vier.

Akt III, Scene 1.

rinzessin. Doch jetzt zur Jagd; wenn Sanftmuth tödten muß,
Schilt sie auf jeden gut gezielten Schuß.
So bleibt mein Ruf als Schützin unversehrt,
Denn treff ich nicht, hat Mitleid mir's gewehrt;

Treff ich, wohlan, so muß der Tadel schweigen,
Ich that es nur um meine Kunst zu zeigen.

Akt III, Scene 2.

Holofernes. Der Hirsch war, wie ihr wisset sanguis, in vollem Geblüt, reif wie ein Jungfernapfel.

Nathanael. Laßt mich euch bezeugen, Herr, es war ein Bock vom ersten Geweih.

Holofernes. Sir Nathanael, haud credo.

Dumas. Es war keine Hautkrähe, es war ein Spießer, den die Prinzessin schoß.

Holofernes. Sir Nathanael, wollt ihr anhören ein extemporelles Epitaphium auf den Tod des Thieres? Und zwar habe ich, um mich der Einfalt zu accomodieren, das Thier, welches die Prinzessin schoß, einen Spießhirsch genannt. Ich werde die Alliteration in etwas vorwalten lassen, denn das zeuget von Leichtigkeit.

Straff spannt die Schöne, schnellt und schießt ein Spießthier schlank und schmächtig;
Man nennt es Spießhirsch, denn am Spieß spießt ihn der Speisemeister.
Hierauf verspeist mit Gabeln wird's ein Gabelhirsch, so dächt ich,
Und weil die Schützin Kronen trägt, mit Recht ein Kronhirsch heißt er.
Hell gellt die Jagd; nehmt vom Gebell zum Hirsch eins von den Llen,
Sind's fünfzig Hirschel: noch ein L, so thät sie Hundert fällen.

Der Widerspenstigen Zähmung.

Einleitung.

Lord. Jäger, ich sag dir's, pfleg die Meute gut.
Der Spürhund Lustig hat sich überlaufen.
Und kopple Greif mit der tiefstimm'gen Bracke.
Sahst du nicht, Bursch, wie brav der Silber aufnahm
Am Rand des Zaun's, so kalt die Fährte war?
Den Hund möcht' ich für zwanzig Pfund nicht missen.

Erster Jäger. Nun, Baumann ist so gut wie der, Mylord,
Er ließ nicht ab, verlor er gleich die Spur,
Und zweimal fand er heut die schwächste Witt'rung;
Glaubt's mir, das ist der allerbeste Hund.

Lord. Du bist ein Narr, wär' Echo nur so flink,
Ich schätzt' ihn höher als ein Dutzend solcher.

Lord. Liebst du die Beize? Deine Falken schwingen
Sich höher als die Morgenlerche. — Jagd?
Der Himmel dröhnt vom Bellen Deiner Hunde
Und weckt der hohlen Erde grelles Echo.

er Diener. Sprich, willst du hetzen? Schnell sind deine Hunde,
Leicht wie der Hirsch,
Und flücht'ger als das Reh!

Akt I, Scene 2.

uchio. Hört' ich zu Zeiten nicht die Löwen brüllen?
Hört' ich das Meer nicht, aufgeschwellt vom Sturm,
Gleich wilden Ebern wüthen, schweißbeschäumt?

Akt V, Scene 2.

nca. Bin ich eu'r Wild? So wechsl' ich das Revier,
Verfolgt mich denn und zielt mit eurem Bogen;
Willkommen seid ihr alle. (Ab.)

uchio. Sie hat nicht Stand gehalten, Signor Tranio,
Ihr zieltet nach dem Vogel, traft ihn nicht.
Gesundheit jedem, der da schießt und fehlt.

nio. O Herr, Lucentio hetzte mich als Windhund.
Der läuft für sich, und fängt für seinen Herrn.

ruchio. Ein gutes schnelles Bild, nur etwas hündisch.

Sommernachtstraum.

Akt III, Scene 1.

tel. Es giebt kein grausameres Wildpret als so'n Löwe, wenn er lebendig ist.

ck. Nun jag' ich euch und führ' euch kreuz und quer,
Durch Dorn, durch Busch, durch Sumpf, durch Wald.
Bald bin ich Pferd, bald Eber, Hund und Bär,
Erschein' als Wehrwolf und als Feuer bald.
Will grunzen, wiehern, bellen, brummen, flammen,
Wie Eber, Pferd, Hund, Bär und Feu'r zusammen.

Akt III, Scene 2.

k. Mein Affe tritt heraus. Kaum sehen ihn
Die Freund', als sie wie wilde Gänse fliehen,
Wenn sie des Jägers leisen Tritt erlauschen;
Wie graue Krähen, deren Schwarm mit Rauschen
Und Krächzen auffliegt, wenn ein Schuß geschieht,
Und wild am Himmel da und dorthin zieht.

Akt IV, Scene 1.

seus. Geh einer hin und finde mir den Förster,
Denn unsre Maienandacht ist vollbracht,

Und da sich schon des Tages Vortrab zeigt,
So soll Hippolyta die Jagdmusik
Der Hunde hören. — Koppelt sie im Thal
Gen Westen los; eilt, sucht den Förster auf.
Komm schöne Fürstin auf des Berges Höh',
Dort laß uns in melodischer Verwirrung
Das Bellen hören, sammt dem Wiederhall.

Hippolyta. Ich war beim Herkules und Kadmus einst,
Die mit spartan'schen Hunden einen Bär
In Kreta's Wäldern hetzten; nie vernahm ich
So tapfres Toben. Nicht die Haine nur,
Das Firmament, die Quellen, die Reviere,
Sie schienen all ein Ruf und Gegenruf.
Nie hört' ich so harmon'schen Zwist der Töne,
So hellen Donner.

Theseus. Auch meine Hunde sind aus Sparta's Zucht,
Weitmäulig, scheckig, und ihr Kopf behangen
Mit Ohren, die den Thau vom Grase streifen;
Krummbeinig, wammig, wie Thessaliens Stiere;
Nicht schnell zur Jagd, doch ihrer Kehlen Ton
Folgt auf einander wie ein Glockenspiel.
Harmonischer scholl niemals ein Gebell
Zum Hussa und zum frohen Hörnerschall,
Zu Kreta, Sparta, noch Thessalien.

Wie es Euch gefällt.

Akt II, Scene 1.

Edelmann. Es kam dahin ein arm verschüchtert Wild,
Das von des Jägers Pfeil beschädigt war,
Um auszuschmachten; und gewiß, mein Fürst,
Das arme Thier stieß solche Seufzer aus,
Daß jedesmal sein ledern Kleid sich dehnte,
Zum Bersten fast, und dicke runde Thränen
Längs der unschuld'gen Nase liefen kläglich
Einander nach; und der behaarte Narr,
Genau bemerkt vom melanchol'schen Jacques,
Stand so am letzten Rand des schnellen Baches,
Mit Thränen ihn vermehrend.

Herzog. Nun, und Jacques?
Macht er dies Schauspiel nicht zur Sittenpredigt?

Edelmann. O ja, in tausend Gleichnissen. Zuerst
Das Weinen in den unbedürft'gen Strom:
«Ach armer Hirsch», so sagt er, «wie der Weltling

Machst du dein Testament, giebst dem den Zuschuß,
Der schon zu viel hat.» — Dann, weil er allein,
Und von den sammtnen Freunden war verlassen:
«Recht», sagt er, «so vertheilt das Elend stets
Des Umgangs Fluth.» — Alsbald ein Rudel Hirsche,
Der Weide voll, sprang sorglos an ihm hin,
Und keiner stand zum Gruße. «Ja», rief Jacques,
«Streift hin, ihr fetten, wohlgenährten Städter!
So ist die Sitte eben; warum schaut ihr
Nach dem bankrotten armen Schelme da?»

Akt III, Scene 3.

Probstein. Sind Hörner allein armen Leuten zugetheilt? Nein, nein, der edelste Hirsch hat sie so hoch, wie der Schurke.

Viel Lärm um Nichts.

Akt I, Scene 1.

Benedikt. Daß mich ein Weib geboren hat, dafür dank ich ihr; daß sie mich aufzog, auch dafür sag ich ihr meinen demüthigsten Dank. Aber daß ich meine Stirn dazu hergebe, die Jagd darauf abzublasen, oder mein Hifthorn an einen unsichtbaren Riem aufhänge, das können mir die Frauen nicht zumuthen.

Akt II, Scene 1.

Benedikt. Ach das arme angeschoss'ne Huhn! Jetzt wird sich's in die Binsen verkriechen.

Was Ihr wollt.

Akt I, Scene 1.

Herzog.
O, da zuerst mein Aug' Olivien sah,
Schien mir die Luft durch ihren Hauch gereinigt.
Den Augenblick ward ich zu einem Hirsch,
Und die Begierden, wie ergrimmte Hunde,
Verfolgen mich seitdem.

Akt II, Scene 5.

Fabio. Nun ist die Schnepfe dicht am Garn.

Fabio. Der Hund schlägt an, als ob er einen Fuchs wittre.

Akt III, Scene 1.

Viola. Der Narr muß Zeiten und Personen kennen,
Nicht wie der Weih auf jede Feder schießen,
Die ihm vor's Auge kommt.

Olivia. Soll man zur Beute werden, wie viel besser
Dem Löwen zuzufallen als dem Wolf.

Akt III, Scene 5.

Junker Tobias. Ein recht ehrloser, lumpiger Bube, und so feig wie ein Hase.

Die lustigen Weiber von Windsor.

Akt I, Scene 3.

Schmächtig. Die Bärenhetze ist mein Leibspaß; aber ich gerathe so schnell in Händel, als Jemand in England. Ihr fürchtet euch wohl vor dem Bären, wenn ihr ihn los seht?

Akt III, Scene 3.

Fluth. Geht hinauf in alle Zimmer, sucht, forscht, spürt aus; ich steh' euch dafür, wir stöbern den Fuchs aus seinem Bau. Ich will ihm hier den Weg vertreten; so, jetzt grabt ihn aus.

Page. Hernach wollen wir auf die Vogeljagd; ich habe einen herrlichen Waldfalken; seid ihr's zufrieden?

Akt V, Scene 4.

Falstaff. Ich, meinestheils bin hier ein Windsorhirsch, und der feisteste im Forste, denk' ich. Schick mir eine kühle Brunstzeit, Jupiter!

Falstaff. Theilt mich wie einen Präsenthirsch, jede ein Viertel; meine Seiten will ich für mich behalten, meine Schultern für den Wärter des Parks, und meine Hörner vermach ich euren Männern. Bin ich ein Waidmann, he? Sprech ich wie Herne, der Jäger?

Falstaff. Manch Wild springt auf, will man im Finstern jagen.

Ende gut, Alles gut.

Akt I, Scene 1.

Helena. Die Hindin, die den Löwen wünscht zum Gatten,
Muß liebend sterben.

Akt II, Scene 2.

Lafeu. Wollt ihr nicht die schönen Trauben essen,
Mein königlicher Fuchs? O ja, ihr wollt;
Wenn nur mein königlicher Fuchs die Trauben
Erreichen könnt!

Troilus und Cressida.

Akt I, Scene 3.

Ulysses. Und die Begier, ein allgemeiner Wolf,
Zwiefältig stark durch Willkür und Gewalt,
Muß dann die Welt als Beute an sich reißen,
Und sich zuletzt verschlingen.

Nestor. Hier zähm' ein Hund den andern; Stolz allein
Muß dieser Bullenbeißer Knochen sein.

Akt II, Scene 1.

Ajax. Du Brut einer Wolfspetze, kannst du nicht hören? So fühle denn!

Akt II, Scene 2.

Troilus. Mannheit und Ehre,
Wenn sie mit Gründen nur sich mästeten,
Gewännen Hasenherz.

Akt II, Scene 3.

Ulysses. Der Elephant hat Gelenke, aber keine für die Höflichkeit; seine Beine sind Beine für's Bedürfniß, nicht für die Verbeugung.

Ajax. Ich hasse einen stolzen Mann, wie ich das Brüten der Kröten hasse.

Ulysses. Der Rabe schilt auf die Schwärze.

Ulysses. Hier gilt kein Zögern; denn der Hirsch Achill
Verläßt den Wald nicht.

Akt III, Scene 1.

Pandarus. O Liebe, Lieb' in jeder Stunde!
Dein Pfeil mit Weh
Trifft Hirsch und Reh!
Doch nicht entrafft
Sie gleich der Schaft,
Er kitzelt nur die Wunde.

Akt III, Scene II.

Cressida. Wer die Stimme eines Löwen und das Thun eines Hasen hat, ist der nicht ein Ungeheuer?

Cressida. So falsch
Wie Fuchs dem Lamm, wie Wolf dem jungen Kalbe,
Panther dem Reh, Stiefmutter ihrem Sohne.

Akt IV, Scene 1.

Diomedes. Beim Zeus, dann mach ich auf dein Leben Jagd
Mit aller wilden Emsigkeit und List.

Aeneas. Und jagen sollst du einen Leu'n, der flieht
Mit rückgewandtem Haupt.

Akt V, Scene 5.

Hector. Läufst du, Thier, so schnell?
Flieh immerhin! Ich jage nur dein Fell.

Cymbeline.

Akt II, Scene 3.

Cloten. Ja Gold besticht
Dianens Förster, daß sie selbst das Wild
Dem Dieb entgegen treiben.

Akt II, Scene 5.

Posthumus. Wie ein gemäst'ter, schäumender Eber schrie er
Nur Oh!

Akt III, Scene 3.

Arviragus. Wir sahen nichts; wir sind nur wie das Vieh,
Schlau wie der Fuchs, um Beute; wie der Wolf
Kriegerisch um unsre Aetzung; unsre Kühnheit
Ist jagen das, was fliehet; unser Käfig
Wird uns zum Chor, wie dem gefangnen Vogel,
Mit Freimuth unsre Knechtschaft zu besingen.

Akt III, Scene 4.

Imogen. Was gingst du so weit
Und zielst jetzt nicht, da du den Stand genommen,
Auf das von dir erles'ne Wild?

Akt IV, Scene 3.

Arviragus. Was ist's, daß ich noch nie
Sah sterben einen Mann? Kein Blut erblickte,
Als feiger Hasen, hitz'ger Gemsen, Hirsche?

Akt V, Scene 2.

Posthumus. Der brit'sche Hirsch stirbt auf der Flucht, kein Krieger!

Das Wintermärchen.

Akt I, Scene 1.

mtes. Sie seufzen so tief wie ein verendend Wild.

Akt IV, Scene 2.

tolycus. Wenn die Schlinge hält, so ist die Schnepfe mein.

Venus und Adonis.

9 Du sollst der Hirsch in meinem Wildpark sein,
Dich äßen auf den Höh'n, in tiefer Schlucht;
Erst grase diese Lippenhügel kahl,
Dann lösche deinen Durst im Quellenthal.

10 Ja, sei der Hirsch auf diesem Weidegrunde,
Da stört dich nirgend das Gebell der Hunde.

59 Von Liebe weiß ich, will ich auch nichts wissen,
Sie müßte denn ein Eber sein und hetzbar.

03 Du wärst schon fort, wenn du mir nicht erzählt,
Du wolltest morgen einen Eber hetzen.
Bedenk es doch, wie leicht ein Wurfspieß fehlt;
Gefährlich ist's, ein Wildschwein zu verletzen.
Die scharfen Hauer schleift's in einem fort,
Wie Fleischer ihren Stahl, erpicht auf Mord.

04 Die Borsten seines Rückens starren dichter
Als Lanzen, wo der Feind zum Sturme reitet;
Glühwürmchen ähnlich flammen seine Lichter,
Und Gräber wühlt sein Rüssel, wo er schreitet.
Dem Jäger stürzt er wuthentbrannt entgegen
Und tödtet ihn mit seiner Hauer Schlägen.

05 Sogar den Löwen weiß er abzuwehren,
Denn einen Borstenpanzer hat er um;
Sein kurzer Nacken läßt sich schwer versehren;
Er biegt die Spitze deines Speeres krumm;
Zur Seite rauscht, als fühl' auch es ein Bangen,
Das Dorngestrüpp, kommt er einhergegangen.

13 Wenn keine Bitte deine Jagdlust dämpft,
So richt' auf scheue Hasen deine Pfeile;
Den schlauen Fuchs, der nur mit Listen kämpft,
Beschleich am Bau, das schnelle Reh ereile;
Gefahrlos folge solcher leichten Beute
Auf deinem edeln Renner *mit* der Meute.

114 Hast du den blöden Löffler aufgescheucht,
Dann gieb wohl Acht, sonst läßt er dich im Stiche;
Schnell wie der Wind entläuft er, bis er keucht,
Dann schlägt er Haken, weiß er tausend Schliche;
Ein jedes Schlupfloch sucht er zu gewinnen
Und kreuz und quer dem Feinde zn entrinnen.

115 Bald schlüpft er mitten in die Lämmerherde,
Den Hunden seine Fährte zu verschlagen,
Bald flieht er zum Kaninchen in die Erde
Und hofft, die Meute soll vorüber jagen;
Ja, zwischen Hirsche sucht er zu entweichen;
So schärft Gefahr die List zu tausend Streichen.

116 Hier, wo so viele Spuren sich verschlingen,
Verfolgt der Hund gar häufig die verkehrte,
Durchschnobert stumm das Feld in weiten Ringen
Und nimmt dann endlich auf die rechte Fährte.
Nun giebt sie Laut; wo Echo rings erwacht,
Als ras' am Himmel eine zweite Jagd.

117 Auf seinen Hinterläufen kauernd, sitzt
Herr Lampe längst weit ab an hoher Stelle;
Wie bange lauschend er die Löffel spitzt!
Verziehen, hofft er, soll sich das Gebelle.
Doch nah und näher plötzlich kläfft die Meute,
Ihm ist, als hör' er schon sein Grabgeläute.

118 Wie flitzt der arme thaudurchnäßte Wicht
Bald rechts, bald links umher im Zickzacklauf!
Wie jeder Dornbusch boshaft ihn zersticht!
Ein Laut, ein Schatten hält ihn plötzlich auf;
Er weiß, nun ist er rettungslos verloren,
Die ganze Welt ist gegen ihn verschworen.

147 Sie hört's, die Meute stellt in Gegenwehr
Ein starkes Wild. Sie bebt und zittert bange,
Als läge hier auf ihrem Pfad vorquer
In grausen Ringeln eine gift'ge Schlange.
Die Rüden bellen so verzagt und feig,
Ihr Antlitz ist vor Angst und Schrecken bleich.

148 Die Töne bleiben an derselben Stelle.
Sie merkt's, die Hunde haben sich zu wehren,
Das ist kein Reh, kein Hirsch; nein, dies Gebelle
Verräth den Löwen, Eber oder Bären.
Den Vortritt will ein Hund dem andern lassen,
Ein solcher Feind ist nicht so leicht zu fassen.

150 So bleibt sie stehen, zitternd und erstarrt,
Bis endlich ihre Sinne sich erholen.
«Ein Traumbild», ruft sie, «hat mein Herz genarrt,

Fort, Kinderfurcht, die sich hinein gestohlen;
Hinaus mit dir, nun bin ich fest entschlossen.»
Da kommt der Eber plötzlich angeschossen.

Das rothe Maul voll weiß umschäumter Zähne
Sieht aus wie ein Gemisch von Milch und Blut.
Und nochmals zuckt ihr Schreck in jede Sehne,
Sie flieht entsetzt, sie weiß nicht, was sie thut;
Bald will sie fort, bald ihm entgegen rennen
Und diesen Eber einen Mörder nennen.

Da liegt ein Hund im Dickicht hingestreckt;
Sie fragt das Thier, wo sein Gebieter sei,
Ein zweiter dort, der seine Wunde leckt,
Bei gift'gem Biß die beste Arzenei;
Dort kriecht ein dritter, voll von Blut und Beulen;
Sie ruft ihn an, — die Antwort ist ein Heulen.

Dort bellt mit hängenden Lefzen schwarz und grimmig
Ein vierter traurig zum Gewölk empor,
Und bald begleitet ihn wohl zwanzigstimmig
Aus dem Gebüsch ringsum der ganze Chor;
Am Boden schleifen sie die stolzen Ruthen
Und schlaffen Ohren, die zerrissen bluten.

Tarquin und Lucretia.

Die weiße Hindin sieht sich in den Klauen
Des Greifen, hilflos wie in öder Wildniß.

Der Bogen sei, bevor der Pfeil entflohn,
Vom Ziel, das keinen Ruhm bringt, abgelenkt.
Ein echter Jäger muß darauf verzichten
Den Schuß auf eine arme Geis zu richten.

Der Hund, der Falke werden ungeschickt
Zum Jagen und zum Beizen, sind sie satt.
Was ihr Beruf ist, was sie sonst entzückt,
Das treiben sie nur lässig noch und matt.

Wie scheu das Reh ein Weilchen steht und sinnt,
Wohin es, aufgeschreckt, sich flüchtig wende,
So schwankt ihr Fühlen, — jetzt ein Wirbelwind.

Robert Greene als Dramatiker.

Von

Hermann Conrad.

Als Bulthaupt für seine in manchen Einzelheiten anfechtbare, im Ganzen glänzende «Dramaturgie der Klassiker» das Prinzip aussprach, daß die den Letzteren von ihren Zeitgenossen und späteren Geschlechtern zu Theil gewordene Würdigung für uns nicht maßgebend sein könne; daß wir vielmehr festzustellen hätten, was sie nach ihrer Kunstübung und Lebensanschauung unserer Zeit sein können: da jauchzten ihm alle entgegen, die an frischem, freiem, selbständigem Urtheil ihre Freude hatten. — Und wie seltsam, daß die Aufstellung dieses Prinzipes eine solche Wirkung haben konnte, eine Eroberungskraft, die selbst vor den Thoren altersgrauer Gymnasien nicht Halt machte, in welchen jetzt die Jungen unter Anleitung ihrer Lehrer munter darauf los kritisieren und unter unvergänglichen Herrlichkeiten die Mängel des Irdischen, hinter dumpf verehrten Göttern fehlbare Menschen finden, die sie nicht bloß anzubeten brauchen, sondern sogar lieben können. Wie soll, wie kann man anders urtheilen über ältere Dichter, als von dem Standpunkte seiner eigenen Kunstbildung, seiner eigenen Kulturstufe? Soll man neben seinem einen und untheilbaren inneren Menschen einen zweiten kreieren, so vollgesogen auf künstlichem Wege von den Anschauungen einer früheren Zeit, daß er fähig wäre, mit ihren Augen zu sehen? Ein solcher Dualismus ist unmöglich und schwerlich jemals angestrebt worden.

Dennoch war die Feststellung eines anscheinend so selbstverständlichen Prinzipes nothwendig gegenüber der Legendenbildung, die sich mehr als in jede andere Wissenschaft in das Gebiet der Literaturgeschichte einschleicht. Der Fehler liegt darin, daß ein Mann, der den Lebens- und Entwickelungsgang einer einzelnen Kunstgröße mit Fleiß und Scharfsinn beleuchtet oder den Verlauf ganzer Literatur-Perioden verfolgt, bloßer Historiker, und ein Mann, der ein dichterisches Werk im Einzelnen und im Ganzen erklärt, bloßer Philologe sein kann und wenig oder nichts besitzen von jener rezeptiven Imaginations- und Empfindungsfähigkeit, die in Verbindung mit der Verstandeskraft der Synthese den Kunstkritiker macht. So giebt es unter denen, deren Werke die allgemeine Schätzung der Dichter machen und verbreiten sollen, eine beträchtliche Menge, welche gern bereit sind, ältere und älteste Urtheile vielleicht von Männern, denen sie als Historikern und Philologen ein unbedingtes Vertrauen entgegenbringen, unbesehen aufzunehmen und fortzupflanzen. Es ist ja außerdem eine Unmöglichkeit für den Autor einer umfassenden Literaturgeschichte, alles das, worüber er urtheilen muß, gelesen zu haben. Und — verhehlen wir es uns nicht — wo waren in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts die ästhetischen Normen; wie oft war auch nur das Bestreben vorhanden, so tief in die Dichterseele, bis zum Entstehungsquell eines Kunstwerkes hinabzusteigen, wie es z. B. Bellermann in seiner Behandlung der Dramen Schiller's gethan hat? Und wer hat schwerer unter der ästhetischen Legendenbildung gelitten, als dieser Dramatiker mit der gewaltigen, mit der germanischen Dichterkraft? Wenn die ästhetische Legende die ersten Dramen Schiller's als unreife Jugendleistungen bezeichnete, so beging sie die unverantwortliche Unterlassungssünde, nicht festzustellen, daß diese allerdings noch nicht ausgereiften Schöpfungen dennoch zu dem wenigen Besten gehören, was die Weltliteratur auf dem Gebiete des Dramas geleistet hat. Nach den Untersuchungen Bellermann's über diese Dramen wird man denjenigen für nicht sachverständig halten, der fernerhin jenes einseitig herabsetzende Urtheil über den jugendlichen Schiller ausspricht, das — vor hundert Jahren — von einem Göthe, als er auf der Höhe seiner nicht germanischen, seiner griechischen Kunstanschauung stand, getheilt wurde.

Wenn nun solche Legenden entstehn und geglaubt werden können mit Bezug auf Dichter, welche von den oberen Zehntausend des Geistes allen mit mehr oder weniger Verständniß gelesen werden; wie viel mehr wird das geschehen bei Dichtern, die nur wenigen

bekannt sind, z. B. bei Robert Greene? — Nun, so wird man sagen. wenn ein Dichter fast gar nicht gelesen wird, so kommt es auf den Grad der Richtigkeit des über ihn in literaturgeschichtlichen und ästhetischen Schriften gefällten Urtheils wenig an. — Diese Auffassung mag ihre Geltung haben für den Standpunkt allgemeiner Bildung; für den Literarhistoriker strenger Observanz darf sie keine Geltung haben, und in diesem Falle auch nicht für den Shakespeare-Forscher. Shakespeare's Größe leidet durch eine zu hohe Schätzung der zeitgenössischen Dramatiker; sie tritt dann erst ganz hervor, wenn man sorgfältig den Abstand mißt zwischen seinen Zeitgenossen und ihm. Marlowe und selbst Massinger und Webster sind im Allgemeinen viel zu hoch geschätzt worden neben Shakespeare. Daß Greene als Dramatiker neben ihm überhaupt in Frage gekommen ist, scheint mir eine Art von Versündigung zu sein an der wahrhaften Größe. Und wenn dies nun gar geschehen ist auf Grund eines Erzeugnisses, das noch nicht einmal an die Unvollkommenheit der vor-Shakespeare'schen, z. B. der Kyd'schen Kunst heranreicht, so muß man den zahlreichen englischen und auch deutschen Literaturgeschichten und Shakespeare-Biographien daraus einen schweren Vorwurf machen. Das Stück, das fast übereinstimmend — unser Klein bildet eine Ausnahme — als die bedeutendste Leistung Greene's hingestellt wird, ist der «Friar Bacon».

Es soll die Aufgabe des folgenden Aufsatzes sein, den tiefen Standpunkt des Dramatikers Greene aus diesem seinem berühmtesten Drama zu entwickeln und im Anschluß daran einen mehr summarischen Blick auf die anderen Machwerke dieses Dichters zu werfen.

«Die ehrenwerthe Geschichte vom Mönch Bacon und Mönch Bungay» [1]) beginnt mit einer Jagdscene, in der sich Prinz Edward trübsinnig aus Liebe zu der schönen Wildhüterstochter Margaret

[1]) *The Honorable History of Friar Bacon and Friar Bungay* wurde zuerst aufgeführt 1591, gedruckt 1594 und wiederholt aufgelegt bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts. Die Geschichte vom Mönche Bacon beruht auf einer Prosa-Erzählung *The Famous History of Friar Bacon;* das Uebrige, was außerhalb dieser Geschichte und ohne Verknüpfung mit ihr geschieht, scheint Greene's eigene Erdichtung zu sein. Nach Collier (*The History of English Dramatic Poetry,* II 533) mußte es schon 1588 oder 1589 entstanden sein, angeregt durch Marlowe's *Faustus* (?).

zeigt. Er schildert sie seinem Freunde Lacy folgendermaßen: „Ihre funkelnden Augen blitzen der süßen Liebe verlockendes Feuer hervor; und in ihre Flechten pfercht (*sic*) sie die Blicke derer ein, die ihr goldenes Haar anstaunen; ihr furchtsam Weiß, gemischt mit Morgens Roth, entfaltet Luna auf ihren lieblichen Wangen; ihre Stirn ist die Tafel der Schönheit, auf der sie die Herrlichkeit ihrer glänzenden Vortrefflichkeit malt; ihre Zähne sind Bänke von kostbaren Perlen, reich umschlossen von Korallenriffen. Pah, Lacy, sie ist der Schönheit Meisterin, wenn du ihr merkwürdiges Gebilde betrachtest." — Dieser öde Schwulst ist eine Nachahmung der nichtssagenden Petrarkischen Bilderspielerei, wie sie sich, mehr oder weniger geschickt, bei allen englischen Dichtern jener Zeit findet.

Prinz Edward verzweifelt daran, der keuschen Margaret Liebe außerhalb der Ehe zu gewinnen, und beschließt zu dem «lustigen Mönch» und Zauberer Bacon[1]) nach Oxford zu gehn, der sie auf magischem Wege zur Liebe bringen soll. Gleichzeitig giebt er seinem Freunde Lacy, dem Grafen von Lincoln, den Auftrag, auf der bevorstehenden Messe von Harleston, als Pächterssohn verkleidet, für ihn um sie zu werben.

Der Dichter führt uns dann nach Brazennose[2]) (Erznase), der von Oxford abgelegenen Studier- und Experimentierzelle Bacon's. Drei Oxforder Professoren kommen zu ihm heraus, um zu sehen, was er eigentlich treibe, da der Ruf von seinen Wunderthaten zu ihnen gedrungen sei. Greene möchte in Bacon, obwohl er ihn ausschließlich als Zauberer faßt, einen recht großen Mann darstellen. Das versteht er indessen noch nicht besser als die Mysterienmacher, die ihren Herodes beim ersten Auftreten mit großem Geschrei und wilden Geberden verkünden ließen, daß er ein ganz höllischer Kerl sei. So kann Bacon nach eigener Aussage vermittelst seiner Zauberbücher nicht bloß im Allgemeinen Wind machen, sondern «den stürmenden Boreas aus seiner Höhle herausdonnern lassen»; er kann Mondfinsternisse auf dem Fleck veranstalten; und wie er mit der Bewegung

---

[1]) Es ist der berühmte Denker und Naturforscher Roger Bacon, der als Franziskaner-Mönch in Oxford lebte († 1292) und wegen seiner physikalischen und chemischen Studien für einen Zauberer galt und als solcher von seinen geistlichen Oberen hart verfolgt wurde.

[2]) Es giebt noch heute ein *Brasenose College* in Oxford, das im Anfange des 16. Jahrhunderts gegründet wurde und seinen Namen haben soll von einer gleichnamigen, aus dem 13. Jahrhundert stammenden Halle, die eine eherne Nase an ihrem Thore hatte.

der Himmelskörper dem lieben Gott ins Handwerk pfuscht, so hat er auch den Großfürsten der Hölle im Sack, der zittert, wenn er seinen Ruf hört. Dann erzählt er ihnen, daß er ein ehernes Haupt gestaltet habe, welches er durch seine Kunst dahin bringen will, «Vorlesungen über Philosophie zu halten» und ihm den Weg zu zeigen, wie er ganz England mit einer Erzmauer umgürten könne zum Schutz gegen feindliche Einfälle. So sehr der Patriotismus dieses Planes anzuerkennen ist, können wir uns doch nicht erklären, warum ein Mann, der solche bautechnischen Kenntnisse in einen Erzkopf hineinzulegen vermag, sie nicht lieber aus dem eigenen Hirne entwickelt. Wir haben es hier, wie in der thörichten Legende, auf welche das Drama sich stützt, eben nicht mit einem sinnvollen, sondern mit einem jener abgeschmackten Wunder zu thun, wie sie z. B. die kranke Phantasie unserer Romantiker in ihren Märchen zu häufen liebte. Ein verständiger Dichter würde es nicht über sich gewonnen haben, ein solch dummes Wunder zu verwenden; Greene aber gehört nicht zu den Menschen, die zurückschrecken vor *ce qui n'a pas le sens commun.* Hier und überall zeigt er eine Vorliebe für das Unsinnige, das in seinem Dichten einerseits die Stelle des Staunenerregenden, Sensationellen, andererseits des Komischen vertritt. — Professor Burden hält Bacon's Reden für leere Prahlereien und wird dafür von diesem sofort abgeführt — mit einem stumpfen Hiebe, wie mir scheint. Bacon läßt von seinem dienstbaren Dämon Belcephon in einem Nu die Wirthin eines von Oxford entfernten Gasthauses, welche Burden lieber besucht, als daß er in Zauberbüchern studiert, direkt vom Kamin hinweg mit Bratspieß und Hammelkeule in der Hand nach Brazennose zaubern, wo sie erklären muß, daß Burden mit ihr gestern Abend — Karten gespielt hat. Ganz niedergeschmettert zieht dieser ab, und Bacon bramarbasiert noch einige Verse zum Schlusse.

Die folgende Scene führt uns auf den Markt zu Harleston, wo Lacy sich der schönen Wildhüterstochter von Fressingfield nähert, aber selbst durch das Geschenk einer «reichen Börse» von seiten des Prinzen sie zur Liebe für diesen nicht bewegen und nicht verhindern kann, daß Margaret sich in ihn selbst verliebt und ihn bittet, sie in ihrer Waldeinsamkeit zu besuchen. In dem Selbstgespräch, welches uns ihre auch sonst nicht geheim gehaltenen Empfindungen offenbaren soll, zeigt sie, daß sie ihre Zeit nicht allein mit Butter- und Käsemachen ausgefüllt hat, sondern u. a. auch mit der Lektüre eines Grundrisses der antiken Mythologie: sie vergleicht

Lacy mit Paris, «als er in Hirtentracht im Thale bei Troja der Oenone den Hof machte». Hieraus erkennen wir, was uns überall in den Dramen Greene's entgegentritt, daß er die Reden seiner Figuren nicht nach ihrer Lebensstellung bemißt, sondern sie sagen läßt, was ihm, dem Dichter, für die gegebene Situation angemessen und poetisch wirkungsvoll erscheint; und für besonders wirkungsvoll scheint er die Entfaltung mythologischer Gelehrsamkeit zu halten; mythologische Vergleiche und Anspielungen scheinen ihm der kräftige Sauerteig, das wahre Salz seiner Reden zu sein, die fast alle von jenen erfüllt, versäuert und versalzen sind. Aus einer individuellen Gelehrteneitelkeit Greene's können wir diese Erscheinung nicht erklären, da sie in allen Dichtern nicht blos Englands, sondern dieser ganzen Zeit, wenn auch nicht überall in so hohem Grade, auftritt. Unsere modernen Dichter gebrauchen die antike Mythologie nach dem klassischen Vorbilde Schiller's zur Vereinfachung oder Verklärung der poetischen Sprache, d. h. wo es ihnen darauf ankommt, durch ein bekanntes mythologisches Symbol einer einzelnen Vorstellung den kürzesten Ausdruck zu geben, oder eine Reihe von erleuchtenden Vorstellungen zu wecken. Die meisten Dichter der Renaissance — und diese Unsitte pflanzt sich bis in das 18. Jahrhundert fort — suchen die poetische Sprache über die des gemeinen Lebens zu erhöhen nicht von innen heraus, durch Neuprägung, durch Bilderschöpfung, sondern rein äußerlich, indem sie ihr ein gelehrtes Mäntelchen umhängen. Der Vergleich eines schönen Weibes mit Helena ist für den Ungebildeten unverständlich und daher wirkungslos; den Gebildeten jener Zeit mag er angenehm berührt haben durch den Mitgenuß einer noch neuen Gelehrsamkeit, — seine Phantasie hat er nicht befruchten, den Schemen des Schönheitsbegriffes ihm nicht verkörperlichen können, wie die Bilder eines Pfauen, einer Puppe, einer thaufrischen Rosenknospe den Begriff der Schönheit distinkt versinnlichen. — Shakespeare geht nach dieser Seite, wie nach mancher anderen, einsam über seine Zeitgenossen hinaus; nach dem schnellen Abschlusse seiner jugendlichen Entwickelung erkennt er, daß mythologische Anspielungen kein echter Schmuck der Poesie, sondern nur ein konventioneller Flitterkram sind, und hält die Erzeugnisse seiner mittleren und späten Periode fast ganz frei davon. —

Die nächste Scene führt uns in sehr hohe Gesellschaft: König Heinrich III. hat Besuch bekommen von dem Kaiser (d. h. von Deutschland) und dem Könige von Kastilien, welcher letztere seine Tochter Elinor mitgebracht hat, die, wie sie beide übereinstimmend

erklären, bezaubert von dem Rufe der Schönheit und Tapferkeit des Prinzen Edward, nicht länger ohne ihn hat leben können und über's Meer gefahren ist, um ihn zu kapern. König Heinrich, höchlich erfreut darüber, daß sie ihm die Verheirathung seines Sohnes so bequem macht, bedauert, daß Prinz Edward augenblicklich verreist ist, will ihn aber sofort aus Oxford verschreiben. Da fällt ihm der Kaiser ins Wort und schlägt vor, daß sie allesammt nach Oxford gehen wollten; er habe einen Gelehrten mitgebracht — der einen französischen Vornamen, einen holländischen Vatersnamen hat, aber aus «Habsburg» stammt — und dieser Jaques (*sic*) Vandermast, welcher bereits seinen Siegeszug durch sämmtliche französische und italienische Universitäten gehalten hat, möchte sich vor den Augen seines Herrn auch gern mit den Oxforder Gelehrten messen in «Aphorismen, Magie und Mathematik». Heinrich ist entzückt davon; sie wollen schnell nur noch etwas essen und dann gleich abreisen. — Es fällt indessen auf, daß diese Herren in ihren Staatsgewändern, mit ihren Kronen auf den Köpfen, sich hinsichtlich ihres sprachlichen Ausdrucks in nichts unterscheiden von dem jungen Lacy, oder der Schönen von Fressingfield.

Nun werden wir wieder nach Oxford geführt. Prinz Edward tritt mit seinem Gefolge auf, er selbst in seines Narren Ralph Simnel Kleidung, der Narr als Prinz — warum, ist nicht recht ersichtlich. Wahrscheinlich geht der Dichter auf einen Scherz aus, der allerdings in der Verkleidung stecken bleibt. Im Uebrigen spricht der Narr dasselbe witzlos ungewaschene Zeug weiter, das uns bereits in der ersten Scene, in welcher er sich unter dem Gefolge des Prinzen befand, verstimmt hat, und er wird jetzt noch unterstützt von dem Famulus Bacon's, der ebenfalls komisch wirken soll, obgleich er auch nur über den Witz seines Schöpfers verfügt. Bacon prüft seinen Famulus *Miles ex abrupto* in der lateinischen Grammatik; er soll sagen, welcher Wortklasse *ego* angehört, und da er es ein *nomen substantivo* nennt, erhält er Prügel. Dieses ist der erste komische Streich, der zweite folgt sogleich: als er dem verkappten Prinzen Edward auf seine Frage nach Bacon und Brazennose naseweise Antworten giebt, erhält er von diesen nochmals Prügel. — Bacon erkennt den Prinzen und sein Gefolge sofort vermöge seines Bundes mit den höllischen Mächten, weiß auch, daß Prinz Edward um Margaret's willen kommt, und erzählt diesem, daß sein Liebesbote zum Liebhaber geworden ist. Zum Beweise seiner Aussage läßt Bacon den Prinzen in seinen Zauberspiegel blicken, d. h. er hebt wahrscheinlich

den Vorhang von dem Balkon im Hintergrunde der Bühne. Dort treten der Mitarbeiter am Erzhaupte Bacons, Friar Bungay, und Margaret auf, welche letztere unaufgefordert — ihr Verhältniß zu dem Mönche wird von dem Dichter ganz unaufgeklärt gelassen — sich für Lacy und gegen den Prinzen ausspricht, über deren gesellschaftliche Stellung ihr Bungay, obgleich er jene gar nicht gesehen hat, Bescheid giebt. Dann erscheint im Zauberspiegel Lacy, um sich in einem Selbstgespräche darüber klar zu werden, daß der Prinz Margaret nur aus Sinnlichkeit zu besitzen wünsche und er selbst daher berechtigt sei, ernsthaft um sie zu werben. Dieser Entschluß ist schnell gefaßt; aber der kurze und bündige Monolog zeigt doch wenigstens das Bestreben des Dichters, den Gesinnungswechsel zu motivieren, der meistens bei ihm fast ganz unvermittelt auftritt. Die beiden Liebenden sind bald einig, nachdem sich Margaret ein wenig geziert hat, Gräfin Lincoln zu werden; und der «lustige Mönch»[1]) will sie sofort zusammengeben:

	Ich nehme mein Brevier und trau' euch hier;
	Dann geht zu Bett, besiegelt eu'r Verlangen.
Lacy.	Topp, Bruder. — Gretchen, wie gefällt dir das?
Margaret.	Was meinem Herrn gefällt, gefällt auch mir.

Der Dichter bezeichnet durch keinen Gedankenstrich das scheue Bedenken des Jungfräuleins. — Das kann man in der That ein abgekürztes Verfahren nennen: von dem Kampfe, den Unterthanentreue und Liebe in Lacy's Herzen kämpfen, bis zur gesetzlichen Krönung seiner geheimsten Wünsche legt die Handlung einen Weg von nicht mehr als 70 Versen zurück. Und daraus kann man Greene noch nicht einmal einen persönlichen Vorwurf machen; man kann nicht sagen: so etwas ist nur der hochgeschürzten Muse Greene's möglich; oder dieser Dichter kannte es nicht besser, in den Frauenkreisen, in denen er verkehrte, brauchte man nicht viel Federlesens zu machen. Wir finden derartige Handlungsverkürzungen in allen zeitgenössischen Dichtern und brauchen nur an eine bekannte Scene im 1. Akt von Richard III. zu erinnern, um zu erkennen, daß der jugendliche Shakespeare, freilich mit dem ganzen Aufwande seiner staunenswerthen Kunst, viel Ungeheuerlicheres leistet, indem er in noch nicht 200 Versen ein Weib dem eben erst von ihr verfluchten

[1]) Der Ausdruck *jolly* oder *merry friar* wird mit Bezug auf die beiden Mönche geradezu formelhaft gebraucht, obwohl die ernsten Zauberer nichts Lustiges thun.

Mörder ihres geliebten Gatten in die Arme legt. Die Dichter der Sturm- und Drang-Periode des englischen Dramas standen dem alten Volksdrama, dem Mysterium, so nahe, daß es ihnen viel weniger auf die psychologisch strenge Entwickelung der Handlung als auf die Fülle, die Wucht des Geschehens ankam.

Indessen so schnell, wie es den Anschein hat, läßt Greene doch nicht die Bäume in den Himmel wachsen. Prinz Edward hat bisher der wiederholten Mahnung Bacon's, «still zu sitzen», artig gehorcht; jetzt aber wird ihm die Geschichte zu bunt. Als sich die Liebenden küssen, will er sie erdolchen, und der Mönch muß ihn darauf aufmerksam machen, daß, was er sieht, ja nicht auf dem Balkon, wo er es sieht, sondern viele Meilen entfernt vor sich geht. In der Eifersucht ungestillter Begierde beschwört er Bacon bei vierzigtausend Kronen, es nicht bis zum Aeußersten kommen zu lassen, und die Beschwörungsformel wirkt. Als Bungay im Begriff ist, den unheilig heiligen Akt zu vollziehen, wird er plötzlich mit Stummheit geschlagen und kann nur noch *hud hud* rufen. Lacy merkt auffallender Weise gleich, daß das «Bacon mit seinen Teufeln» gethan habe; seinen Antrag, ohne den kirchlichen Segen zur Vereinigung zu schreiten, weist Margaret mit Entrüstung von sich; ihr Mangel an Schüchternheit geht nicht weiter, als es die Kirche erlaubt. Friar Bacon läßt sich für seine 40000 Kronen nicht lumpen; um den Prinzen zu beruhigen, erscheint im Zauberspiegel plötzlich ein Teufel in voller Uniform und trägt Bungay unter den Schreckensrufen des entsetzt fliehenden Liebespaares auf seinem Rücken davon. „Ich lache“, sagt Prinz Edward wohl mit einem ermunternden Seitenblick auf das hölzerne Publikum, „wenn ich den lustigen Bruder so auf dem Teufel dahinreiten sehe“, und gelobt, sobald Bungay in Brazennose angekommen sein wird, nach Fressingfield zu eilen, um sich an Lacy zu rächen.

Die folgende Scene, in der die drei Oxforder Gelehrten über die bevorstehende Ankunft der «westlichen Könige» und deren Zweck sich unterhalten und dann das von Miles geführte betrunkene Gefolge des Prinzen in einer witzig sein sollenden Plänkelei mit jenen und einem sie verfolgenden Polizisten gezeigt wird, überspringen wir, um sogleich zu dem Rencontre zwischen Prinz Edward und Lacy in Fressingfield überzugehn, einer Scene, die einem begabten Dramatiker reichliche Gelegenheit zu poetischer Kraftentfaltung gegeben haben würde. Der Prinz rückt diesem mit geschwungenem Dolche und klassisch-mythologischen Redensarten auf den Leib:

Lacy, du kannst verhüllen nicht und nicht verdecken
Deine Verrätherpläne, wie Cassius that;
Denn Edward hat ein Aug', das blickt so weit,
Wie Lynkeus von den Küsten Gräcia's u. s. w.

Lacy's Antwort, daß ihm die Schöne von Fressingfield geeigneter erschienen sei zu einer Gräfin von Lincoln als zu einer prinzlichen Maitresse, schüren den klassischen Zorn des Prinzen nur:

Verruchter Lacy, liebt' ich dich nicht mehr
Als Alexander den Hephästion?

Und nun würde Lacy's letztes Stündlein wohl geschlagen haben, wenn Margaret nicht dazwischen spränge und alle Schuld auf sich nähme; sie habe Lacy durch Blicke, Seufzer, Thränen und den sonstigen elektrischen Liebesapparat zur Liebe verleitet. Der Prinz sucht sie durch die Bilder eines glänzenden Lebens zu locken, in denen der Dichter eine wahrhaft kindliche Phantasie entfaltet: in Fregatten von unbeschreiblich prächtiger Ausstattung soll sie sich auf dem Meere schaukeln; Delphine, angezogen von ihren lieblichen Augen, sollen vor ihr die Lavolta (einen italienischen Tanz) aufführen; Sirenen sollen sie mit ihren Gesängen entzücken, und «England und Englands Reichthum» ihr zu Füßen liegen. Margaret bleibt den Androhungen solcher Genüsse gegenüber kalt; ein ganzer Olymp voll griechischer Götter könne sie ihrem Lacy nicht abwendig machen. — Nun, dann, sagt der Prinz, *ablata causa*, *tollitur effectus* — lateinisch wird häufig gesprochen, besonders in Brazennose — und will die Ursache des für ihn höchst unangenehmen Effekts zum zweiten Male aus dem Wege räumen. Lacy hält still: lieber den Tod, als das Leben ohne Margaret. Aber Margaret wirft sich nochmals dazwischen:

Schon' Lacy, holder Edward; laß mich sterben:
Das ist ein Ende seiner Lieb' wie deiner.

Während die Liebenden sich eine Zeit lang in selbstlosem Todesverlangen überbieten, geht der Prinz in sich: „Edward", so redet er nach der naiven Manier dieser Dramatik sich selbst an,

Bist du der ruhmgekrönte Prinz von Wales,
Der bei Damask die Sarazenen schlug
Und Sieg heimbracht' auf seiner Lanzenspitze?
Soll Venus dir das Ruhmgefieder rupfen?

Und nun vereinigt er die Liebenden unter Versicherungen treuester Freundschaft; er selbst muß fort nach Oxford, — «seine

Frau zu sehen», die ihm bestimmte Elinor von Kastilien; er bittet Gott, daß er sie so lieben möchte, wie er Margaret geliebt hat. So gebührt die kreißende Leidenschaft das Mäuschen gemüthlicher Ergebung in ein gar nicht so übles Schicksal.

Die folgende Scene (in Oxford) ist Grobbrod für den Pöbel des Parterres: den «Königen des Westens» wird zuerst eine abstruse Disputation über die Bedeutung der Feuer- und Erdgeister für die Magie zum Besten gegeben; dann folgt ein großes Wettzaubern, zunächst zwischen Bungay und Vandermast. Bungay zaubert den Baum der Hesperiden auf die Bühne, mit einem feuerspeienden Drachen darauf; das ist aber noch nichts: Vandermast beschwört nun auf lateinisch «Herkules in seiner Löwenhaut» und läßt ihn die Zweige mit den Aepfeln vom Baume brechen. Er fragt Bungay, ob er jenen in seiner Arbeit aufhalten könne; als Bungay es verneint, läßt Vandermast den Herkules aufhören und bittet um einen Lorbeerkranz als Siegespreis. Da erscheint Bacon und fordert Vandermast auf, den Herkules wieder in Thätigkeit zu versetzen und nun gehorcht jener dem Befehle seines Meisters nicht mehr; er dürfe nicht, erklärt er, denn Bacon wolle es nicht haben. Noch haben sich die «westlichen Könige» von ihrer Verblüffung nicht erholt, als Bacon den Baum verschwinden läßt und Herkules befiehlt, Vandermast aufzupacken und nach «Habsburg» zu bringen, was auch sofort geschieht. — Entweder hat nun Greene wirklich geglaubt, durch solche Kindereien den Eindruck der Größe hervorbringen zu können: dann fehlte ihm zum Dichter die geistige Reife; — oder er hat mit Bewußtsein für den numerisch größten, den dümmsten Theil seines Publikums gearbeitet.

Nach dieser Scene sinnloser Wunder tritt Edward mit seinem stereotypen Gefolge zum ersten Male in den Kreis der Fürsten: „Ist dies Prinz Edward", fragte der deutsche Kaiser, «Heinrich's königlicher Sohn?»

> Wie kriegerisch die Bildung des Gesichts
> Und doch wie lieblich und verliebt zugleich!

Diese Worte, im Munde eines Mannes lächerlich, sind eine kindische Veranstaltung zu dem Zwecke, das nun folgende schnelle Lieben und Geliebtwerden des Prinzen zu motivieren. Nachdem er die «erlauchten Potentaten» begrüßt hat, erblickt er Elinor:

> Doch seht, Venus erscheint,
> Eine vielmehr,
> Die Venus übertrifft an Körperreiz!

(Das Original sagt prosaisch bloß in *shape*, an Gestalt):

> Elinor, der Schönheit hochgeschwellter Stolz,
> Du Ruhm und Reichthum üppiger Natur,
> Schönste der Schönen, in Albion sei gegrüßt;
> Willkommen mir, willkommen deinem Sklaven,
> Wenn du den Willkomm nicht verschmähst von mir.

Und Elinor darauf:

> Tapfrer Plantagenet, Heinrich's hochherz'ger Sohn,
> Landmark, die Elinor sich zum Ziel erkor,
> Eh' ich dich sah, gefielst du mir; jetzt lieb ich,
> Und so, wie in so kurzer Zeit ich kann;
> Doch so, daß dieses So die Zeit nicht bricht.
> Und darum so nimm deine Elinor.

Die beiden Väter müssen nun auch ein Wort sagen; der König von Kastilien zieht sich nur mittelmäßig aus der Affaire:

> Nur Muth, mein Fürst; dies Paar wird sich verstehn,
> Wenn Amor in ihr lüstern Auge schleicht: —

Die reine Verlegenheits-Phrase; er sagt: wenn sie sich nur erst lieben, dann werden sie sich schon lieben.

> Und darum, Edward, nehm' ich dich hier an,
> Von Zögern fern, als meinen eignen Sohn.
> (*I accept thee as my adopted son.*)

Und König Heinrich:

> Laßt mich, der sich der Liebesgrüsse freut
> Und stolz ist auf die Ned erwies'nen Ehren,
> Für alle Gunst, die ihr dem Sohn erzeigt,
> Euch danken und ein treuer Plantagenet
> Euch allen sein.

Das ist so ziemlich das albernste Zeug, das ein Schwiegervater in spe seinen neuen Verwandten gegenüber vorbringen könnte. Ueberhaupt ist diese Verlobungs-Scene vom poetischen Standpunkte aus entsetzlich. Man denke an ähnliche Scenen bei Shakespeare, z. B. an Heinrich V., der ja auch mit der Königstochter Frankreichs nur kurzen Prozeß macht. Hier ist selbst die einzige Charakteristik, die Greene kennt, die Situations-Charakteristik, aufgegeben; die verschiedenen Personen wetteifern in der Unangemessenheit und Sinnlosigkeit ihrer Reden: der Prinz preist beim ersten Anblick der ihm fremden Prinzessin ihre Schönheit in schwülstig hohlen Worten und heißt sie dann — wenn er sich eine solche Freiheit heraus-

nehmen darf — willkommen. Die Prinzessin wartet den Antrag des Prinzen nicht ab, sondern erklärt ihm ihre Liebe rund heraus und fordert ihn auf, sie zu nehmen. Damit ist die Sache für sie Beide abgeschlossen, obgleich der Prinz nicht mit einem Tone seine Bereitwilligkeit zu der Heirath angedeutet hat. Der König von Kastilien meint, die Sache werde sich schon machen, wenn seine Tochter auch so mit einem Satz in die Ehe hineinspringe; und weil er diese voreilige Ansicht hat, darum erklärt er Edward eigenmächtig für seinen Sohn. Der König von England empfindet diese unverfrorene Einheimsung seines Sohnes als eine große Ehre für ihn und für sich und verspricht, allen ein treuer Plantagenet zu sein — das soll wohl heißen, er wolle schon darauf sehen, daß die Geschichte nicht noch nachträglich in die Brüche gehe. Die Scene ist selbst unter dem niedrigen Mittelmaß Greene'scher Dramatik; sie wird wohl zu den vielen gehören, die der Dichter an dem Morgen nach einem seiner gewohnheitsmäßigen Trinkgelage abfaßte, als er nicht wußte, wo ihm der Kopf stand.

Nun kommt Miles, um uns mit seiner Sorte von Latein zu ergötzen:

Salvete, omnes reges,
That govern your greges etc.

und den Tisch zu einer spartanischen Mahlzeit zu decken, bei der man nur zwischen reiner Bouillon und Gemüsesuppe die Wahl hat. Als die «westlichen Könige» sich über den Hohn einer solchen Bewirthung entrüsten, sagt Bacon, er hätte ihnen nur zeigen wollen, «wie Gelehrte essen; wie wenig Fleisch ihren englischen Verstand verfeinert», und verspricht ihnen in schauerlicher Rodomontade eine Mahlzeit, die aus den feinsten Delikatessen aller Länder der Welt bestehen soll. — Nachträglich merkt der Leser, daß hier wieder ein komischer Effekt beabsichtigt war.

Aus der dumpfen Atmosphäre der Zelle in Brazennose versetzt der Dichter uns jetzt in die reinere Waldluft von Fressingfield. Lacy hat offenbar längere Zeit nichts von sich hören lassen, und nun treten zwei ältere Landedelleute, Lambert und Serlsby, als Wettbewerber um Margaret's Hand auf, beide ihre Besitzthümer nach Kräften rühmend. Margaret bittet um eine Bedenkzeit von zehn Tagen, und die Squires entfernen sich, um einen Zweikampf auszufechten. — Die Armen! Warum sagt Margaret ihnen nur nicht, was sie fühlt: daß sie keinen Andern als Lacy heirathen könne? Dann würden

sie, anstatt sich gegenseitig todtzuschlagen, ihren Liebesschmerz in einem gemeinsamen Glase Ale ertränken.

Margaret, allein gelassen, sagt (in Prosa übersetzt): „Die Liebe ist mein Glück, und Lieb' ist jetzt mein Leid. Soll ich Helena sein in meinem widrigen Geschick, wie ich Helena bin in meinem unvergleichlichen Teint, und das reiche Suffolk mit meinem Antlitz in Flammen setzen?" Sie hofft indessen, daß Lacy vor dem zehnten Tage wieder bei ihr sein und die ungeliebten Freier entfernen werde. Da tritt ein Eilbote auf mit einem Beutel und einem Briefe von Lacy, der ihr hundert Pfund und den Abschied giebt, da er eine spanische Edeldame aus dem Gefolge Elinor's heirathen wolle. Der Brief giebt Margaret den Anlaß, die «thörichte Ate» zu apostrophieren, «die das stolze Glück in ihre Schlangenhaare wickelt». Er ist nicht ernstlich gemeint, er soll nur Margaret's Liebe prüfen. Die Roheit eines derartigen Schrittes tritt hier um so stärker hervor, als Margaret kurz zuvor Beweise der aufopferndsten Liebe gegeben hat. — Die Jungfrau schenkt dem Boten die hundert Pfund und geht, um sich im Kloster von Framlingham als Nonne einkleiden zu lassen.

Jetzt kommt die Scene, welche in den Literaturgeschichten gewöhnlich als die bedeutsamste und für Greene's dramatische Kraft bezeichnendste hervorgehoben wird. Wir sehen Bacon auf einem Bette in seiner Zelle liegen mit einem weißen Stabe in der einen, einem Buche in der andern Hand und einer angezündeten Lampe neben ihm. Das eherne Haupt, von dem am Anfange des Stückes die Rede war, zeigt sich uns jetzt als vollendet. Bacon redet seinen Narren-Famulus Miles folgendermaßen an:

Miles,
Du weißt, daß in die Höll' ich taucht' hinab,
Der Teufel finsterste Paläste sah;
Daß auf mein Wort der große Belcephon
Sein Haus verließ und kniet' in meiner Zelle.
Die Sparr'n der Erde brachen von den Polen;

(eine wahrhaft unsinnige Hyperbel, die keinen Inhalt birgt):

In ihrer hohlen Fest' erbebend, barg
Den Silberblick die dreigestalt'ge Luna,
Wenn Bacon las in seinem Zauberbuch.
Nachdem ich sieben Jahre mich geplagt
Mit nekromantischen Beschwörungsformeln,
Gebrütet ob der dunklen Hekate Gesetz,

Hab' ich geformt ein mächtig Haupt von Erz,
Das, von des Teufels Zauberkraft bewegt,
Sentenzen, seltsam, wunderlich, verkünden,
Mit eh'rner Mau'r England umgürten soll.

Da er nun mit Bungay bereits 60 Tage und Nächte gewacht hat, um den Augenblick zu erwarten, wo das Haupt zu sprechen beginnen wird, überwältigt ihn die Müdigkeit; er bestellt Miles als Wächter und befiehlt ihm, beim ersten Laute des Erzhauptes ihn zu wecken. Miles vertreibt sich die Zeit mit seinem Geschwätz, das komisch sein soll und albern ist. Von einem plötzlichen großen Getöse aufgeschreckt, hört er das eherne Haupt die Worte sprechen: „Zeit ist". Er macht sich über das Nichtssagende dieser Worte lustig, und als unter großem Gepolter das eherne Haupt von neuem anhebt zu sprechen und die Worte: „Zeit war" hervorstößt, hält er es auch jetzt nicht der Mühe für werth, seinen Herrn zu wecken. Seine thörichten Scherze werden nun zum dritten Male von einem gewaltigen Getöse unterbrochen, das Haupt ruft: „Zeit ist vorbei", ein Blitz fährt durch das Gemach, und eine Hand erscheint, die mit einem Hammer das eherne Gebilde in Stücke schlägt. Jetzt weckt Miles seinen Herrn, aber zu spät. Die Arbeit eines halben Lebens liegt in Trümmern vor ihm, das Ziel seiner Studien, die Erzumwallung Englands, ist verfehlt. Er flucht Miles, den Teufel auf seinen Wegen verfolgen und schließlich schnell zur Hölle schaffen sollen.

In der nächsten Scene wird die Verheirathung Edward's und Elinor's unter vielen unpassenden Reden von allen Seiten in nahe Aussicht gestellt, und Lacy, der von der Treue seiner schönen Margaret berichtet, wird sofort ausgesandt, um sie zu holen, damit die beiden Paare an einem Tage verbunden werden können.

Jetzt werden wir wieder in Bacon's Zelle geführt. Der Zauberer theilt seinem Confrater Bungay die Ursache seines Trübsinnes mit und spricht die Ahnung aus, daß an diesem Tage sich noch «ein tödlicher Vorgang» ereignen werde. Die Prophezeihung erfüllt sich prompt. Es treten zwei Oxforder Studenten in die Zelle, die in dem Zauberspiegel sehen wollen, wie es ihren Vätern in Suffolk ergehe: diese Väter sind zufällig Lambert und Serlsby, die Freier Margaret's. Die letzteren treten im Zauberspiegel zu dem verabredeten Zweikampfe an, stechen sich nach wenigen Worten todt, worauf ihre beiden Söhne jeder noch einen Vers von sich geben, übereinander herfallen und ein Gleiches thun: — eine überflüssige, blödsinnige Schlächterei, die keinen anderen Zweck verfolgt als dem stumpfen Pöbel des Parterres

ein anregendes Spektakel vorzuführen. — Bacon zerschlägt den Spiegel und erklärt Bungay, daß er nunmehr jeden Verkehr mit dem Teufel aufgebe, der ihm ja ohne die göttliche Gnade die ewige Verdammniß einbringen müßte. Wenn Bacon jetzt erst sich die Gefährlichkeit seiner Teufelskünste klar macht und dahinter kommt, daß die solideste Erzmauer, die er England hinterließe, ihn über den Verlust der ewigen Seligkeit nicht hinwegtrösten könnte, so ist das eine von den vielen Naivetäten des Dichters, der bisher — man denke an die Zauber-Soirée vor den «westlichen Königen» — die Teufelskünste Bacon's als einen nationalen Ruhmestitel behandelt hat. Greene steht als Dramatiker auf dem kindlichen Standpunkte, daß er jede einzelne Handlung nur von dem Standpunkt des Bühnen-Effektes betrachtet; ob sie dem persönlichen Milieu der betreffenden Figur — ein solches muß auch bei vollkommener Abwesenheit individueller Charakteristik beobachtet werden — ob sie der Zeit, dem Orte oder der Situation entspricht, danach fragt er nicht. Er hat zweifellos gewußt, daß Bacon wegen Verdachtes der Zauberei und ketzerischer Gesinnung jahrelang in Gewahrsam gehalten wurde; er wollte aber einen mächtigen Zauberer darstellen, und alle Hindernisse und Bedenken, die der Thätigkeit eines solchen entgegentraten, wären Schwierigkeiten für seine Darstellung gewesen. So wird denn die schwarze Kunst im Gegensatz zu den Anschauungen der betreffenden Zeit öffentlich ohne Gefahr geübt und steht in hohem Ansehen bei Gelehrten und Fürsten; als aber Bacon sie abschwört, fühlt der Dichter keinen inneren Widerstand, auf ihre allbekannten sittlichen und kriminalistischen Gefahren hinzuweisen. — Zu den Lebensanschauungen älterer Squires paßt es wenig, daß sie sich um eines jungen Dinges willen, das ihren beiderseitigen Bewerbungen wenig Hoffnung gegeben hat, gegenseitig todtschlagen; der Dichter wollte jedoch dem Pöbel ein Mord-Spektakel bereiten, und auf welchem Wege er zu seinem Blutverguß gelangte, war ihm gleichgültig. — Nachdem Margaret sich bereit gezeigt hat, für ihren geliebten Lacy ihr Leben hinzugeben, schließt die Situation eine fernere Versuchung ihrer Treue aus; Greene versprach sich indessen einen hübschen Effekt von den zwei Scenen, die er durch seinen Einfall gewann, vielleicht fehlten sie ihm auch zur Ausfüllung der Vorstellungszeit, und so wurde die Sache ohne Rücksicht auf die Forderungen der Situation gemacht. —

In der nächsten Scene erscheint die fröhliche Maid von Fressingfield in Nonnentracht — ein sensationeller Effekt — offenbar gegen

den Willen ihres Vaters, des Wildhüters, der mit Greene'scher Angemessenheit dazu bemerkt:

> Margaret, halt' nicht so fest an diesen Schwüren:
> Begrabe solche Schönheit nicht im Kloster,
> Die Englands Ruhm war um der Farbe willen.
> Gleich jenen Silberblumen, die verschönen
> Die Sträucher Afrikas, wird deines Vaters Haar
> Ausfallen vor der Reifezeit des Todes,
> Wenn er sein lieblich Töchterlein entbehrt.

Sie ist vor der Hand jedoch erst Novize, und kann daher, als Lacy erscheint und die eigentliche Bedeutung seines Absagebriefes erklärt, nach kurzem Sträuben die Seine werden.

Von Charakteristik ist bei Greene wenig die Rede. Die Personen sagen alle, was dem Dichter für die betreffende Situation geeignet scheint; daß verschiedene Personen in derselben Situation sich ganz verschieden äußern, davon weiß er nichts; ob Wildhüter oder König, Bäuerin oder Prinzessin, sie sprechen alle gleich; nur die komischen Figuren unterscheiden sich durch eine der Form nach gemeinere, dem Inhalte nach albernere Redeweise. Indessen kann doch auch durch eine Reihe von konsequenten Handlungen ein Charakter begründet werden; und diese Art der Charakteristik finden wir allerdings. So zeigt die schöne Margaret, wenn sie bescheiden die prinzlichen Anträge ablehnt, für den Geliebten aber ihr Leben hinzugeben bereit ist, wenn sie die Geldentschädigung für den Verlust des Geliebten ruhig zurückweist und auf jedes Lebensglück verzichtet, ein einheitliches, herzerfreuendes Charakterbild. Aber dennoch verdient der Dichter das Lob, das ihm um ihretwillen gespendet worden ist, nicht ganz; denn zum Schluß schlägt er rücksichtslos diese Einheit wieder in Stücke und drückt Margaret herab zu der Stufe der anderen Puppen, die er an dem Drahte seiner launenhaften Willkür lenkt. Eine Margaret, die sich treu geblieben wäre, hätte die Werthlosigkeit eines Liebhabers, der um nichts, in sinnloser Brutalität ihrem liebenden Herzen die tiefste Wunde schlägt, erkannt und ihm, wie Griseldis, nicht vergeben.

In der vorletzten Scene reitet Miles auf dem Rücken eines Teufels zur Hölle, wo er das fröhliche Amt eines Zapfers verwalten soll. Collier meint, daß dieses Stück das späteste gewesen sei, das den Teufel auf der englischen Bühne habe erscheinen lassen.

Den Schluß des Stückes bilden langweilig bombastische Tiraden der gekrönten Häupter, vor denen Bacon noch einmal — und nun

hoffentlich zum letzten Male — seine teuflische Kunst entfaltet, indem er das Schicksal Englands, seine Blüthe unter Elisabeth's Scepter, unter vielen Lobhudeleien, der sklavischen Sitte gemäß, voraussagt.

Ein Blick auf den Bau der Handlung lehrt uns, daß wir es mit dem primitiven Mysterien-Style zu thun haben. Die Haupthandlung, nach der das Stück benannt ist, spielt sich in drei Scenen ab, von denen zwei schildernd sind — sie geben uns Beispiele von der übermenschlichen Kraft Bacon's — und deshalb mit der eigentlichen Handlung in keinem organischen Verbande stehn. Neben dieser gehn zwei größere Handlungen und eine kleinere einher, ohne innere Verknüpfung; denn daß die Personen der einen Handlung mit denen der anderen in persönliche Berührung kommen, ist natürlich keine. Die Potentaten mit Zubehör sind mit ihren langweilig-schwülstigen Unterredungen, die sie bei Gelegenheit der prinzlichen Verlobung führen, mit ihren Zaubervorstellungen und Gastmählern allein beschäftigt; ob Bacon seinen Erzkopf zum Sprechen bringt, oder Lacy Margaret bekommt, läßt sie ganz kalt. Ebenso wenig kümmert sich Lacy um das Familienglück der fürstlichen Häupter, wenn er auch ein Freund des Prinzen und dieser zeitweise sein Rivale ist; Bacon kennt er nur dem Namen und Handwerk nach. Und Bacon kennt nichts als seine eigenen schwarzkünstlerischen Interessen, wenn er in seinem Zauber-Atelier auch mitunter hohen Besuch empfängt. Die Werbung der beiden Landjunker um Margaret, ihre und ihrer Söhne gegenseitige Abschlachtung schwebt wie eine Art von Schmuck über dem Ganzen styllos frei in der Luft; man fragt sich vergeblich nach einem tieferen Existenzgrunde dieses Handlungstheiles: die Werbung der Landjunker sollte sicher nur als die Veranlassung des beabsichtigten vierfachen Aderlasses dienen. — Genau genommen ist diese Art von Drama noch unkünstlerischer als viele Mysterien, diejenigen wenigstens, die aus einer Reihe von kleineren Handlungen bestehn, die nacheinander sich zutragen. In unserm Drama spielen sich drei Handlungen neben einander ab: aus der ersten Scene der einen tritt man in die erste der zweiten, dann der dritten Handlung, und so geht es fort mit fortwährender Unterbrechung und Ablenkung des einmal gespannten Interesses — ein wahres Handlungs-Frikassee.

Betrachten wir die einzelnen Handlungen für sich, so erregt nur die Lacy-Margaret-Handlung — trotz einiger Manifestationen der sittlichen Roheit und Zerfahrenheit des Dichters — Interesse. Da nun, wie bemerkt, von Charakteristik keine Rede ist und die etwaigen poetischen Einzelschönheiten von der Masse des Schwulstes, der

Albernheiten, der Unangemessenheiten und Dummheiten des Ausdruckes, von denen ich nur wenige Proben geben konnte, überwuchert wird, so macht das Ganze den Eindruck einer öden Unfähigkeit.

Die Geschichte vom Rasenden Roland soll nach Collier [1]) eines der frühesten Dramen sein, und die Monotonie der Blankverse, sowie das häufigere Vorkommen von Reimpaaren am Ende von Reden, die in späteren Stücken fast verschwinden, sprechen dafür. Der Bau des Dramas ist insofern besser als der des vorigen, als hier nur eine Handlung sich abspielt; die Verknüpfung der einzelnen Scenen — in Akte hat Greene nur eins seiner Dramen getheilt — ist ebenso mangelhaft; die Personen erscheinen auf der Bühne aus keinem anderen Grunde, als weil der Dichter sie hinaufschickt; mitunter verkünden sie, wie bei Kyd, in einem kurzen Selbstgespräche den Zweck ihres Auftretens. Das Stück beginnt mit einer Anzahl von bombastischen Reden verschiedener Fürsten — unter ihnen Orlando — die sich um Angelica's Hand bewerben. Vielleicht schwebte diese Scene Shakespeare in dem Belmonter Liebesspiel vor; bei ihm tritt indessen nur ein Rodomont, der Fürst von Marokko, auf, bei Greene bramarbasieren sie alle. Obgleich Angelica sich für Orlando entscheidet, hofft Sacripant, eine Marlowe'sche Figur von unsinnigem Selbstgefühl, sie leicht zu sich hinüberreden zu können. Als Angelica unverführt von der Unterredung geht, faßt er den Plan, die Liebenden durch Eifersucht zu entzweien, und führt ihn sofort aus, indem er Ringelgedichte auf die Liebe Medor's, eines Hofmannes, und Angelica's — er muß sie also vor der Unterredung fertig in der Tasche gehabt haben — an die Bäume hängt und in höchster Eile die Namen der Liebenden in die Baumrinden schneidet. Orlando kommt, sieht die Schnitte, liest zwei Ringelgedichte, hält sich ohne weitere Untersuchung für betrogen und wird verrückt. Aehnlich sind die psychologischen Vorgänge in der Brust des Königs Marsilius, des Vaters Angelica's. Als er die Ursache der Umnach-

---

[1]) Collier II, 529. Er tadelt *the tameness, sameness, lamenes of the blankverse* des *Orlando Furioso,* der nach seiner Chronologie 1587 oder noch früher entstanden sein müßte. — Dem Ariost ist nur die Liebe des Orlando zu Angelica (hier der Tochter des Marsilius) und des Ersteren Wahnsinn aus Eifersucht entlehnt. Sacripant's Verrath, die schließliche Vereinigung der Liebenden, sowie die zahlreichen Kämpfe sind Erfindungen Greene's.

; Orlando's von dessen Diener vernimmt, faßt auch ihn eine Art
Verrücktheit; er verstößt ohne ein Wort des Zweifels seine
ıter — sie wandelt gleich darauf als Bettlerin über die Bühne; —
wie dann die Paladine Frankreichs unter Trommelschlag wahr-
inlich über das Mittelländische Meer in Afrika einmarschiert
men — man sieht nicht recht den Grund ein, warum; sie sind
l entrüstet über die Wahnsinnigmachung ihres Kumpanes: — da
ert sie der Vater auf, sich furchtbar an seiner Tochter zu rächen;
tellt ihnen anheim, sie durch Feuer, Hunger oder irgend eine
ꝛre grausame Marter sterben zu lassen.

Sehr lehrreich für Shakespeare muß die Darstellung des Wahn-
es gewesen sein, insofern er sah, wie sie nicht sein durfte. Als
Tollwuth Orlando erfaßt, fällt er über den Mann Sacripant's her,
eift ihn an einem Beine von der Bühne, erscheint gleich darauf
demselben Beine wieder ohne den Mann, dem er es ausgerissen,
erklärt, er wäre Herkules mit der Keule, worauf er alle An-
ꝛnden mit dem Menschenschlägel in die Flucht haut[1]). Als er
ler erscheint, spricht er zusammenhanglosen Blödsinn: „Wälder,
me, Blätter; Blätter, Bäume, Wälder; tria sequuntur tria[2]). —
Minerva! salve, guten Morgen; was machst du heute? Sag' mir,
ꝫ Göttin, wird Jupiter Merkur zur Kalypso senden, daß sie mich
ꝫn läßt? ja? nun, dann ist er ein Gentleman, jedes Haar auf
em Kopfe.“ — Als er Angelica sieht, kennt er sie nicht, und
n als Weib verkleideten Jungen hält er für Angelica. Ueber-
ɔt nutzt der ökonomische Dichter den Wahnsinn Orlando's aus,
sich den Hanswurst zu sparen: er läßt ihn in den verschieden-
Verkleidungen auftreten und im Hinblick auf die Gründlinge
Parterres die thörichtesten Reden und Thaten ausführen. Nach-
die Zauberin Melissa ihn durch einen Trank geheilt und über
wahre Wesen seiner Angelica, die ganz im Gegensatze zu der
Ariost ihm immer treu und immer keusch gewesen, aufgeklärt
tritt er als Kämpe für die Jungfräulichkeit der verstoßenen
zessin auf und besiegt maskiert — sonderbar genug — die

---

[1]) Im Ariost reißt der wahnsinnige Roland einem Hirten den Kopf ab, faßt
Rumpf an dem einen Bein und erschlägt damit eine Anzahl Anderer. Es ist
chnend für Greene's dramatische Tendenz, wenn er derartige Vorgänge bühnen-
zu machen bestrebt ist.

[2]) Neben den lateinischen Einlagen erscheinen hier auch italienische, ein
ꝛres Stück aus Ariost z. B.

fränkischen Paladine, die gekommen sind, um das ihm zugefügte Leid zu rächen, und sich nun von dem niederschlagen lassen müssen, dessen Interesse sie vertreten. Sobald das geschehen ist, erklärt auch Marsilius seine Tochter ohne Augenzwinkern für rein und ist sofort wieder ein sehr liebevoller Vater. Natürlich folgt jetzt die Hochzeit.

Alle einzelnen Albernheiten im Gedanken und Ausdruck übergehend, führe ich nur die letzte Rede des sterbenden Verräthers Sacripant an als ein Muster echt Marlowe'schen Bombastes:

„Dieser Tag, diese Stunde, diese Minute endet die Tage dessen, dessen Leben des alten Nestors Alter verdient hätte.“ — Eine recht unmotivierte Behauptung. — „Phöbus, setz' auf den schwarz umwundenen Kranz, kleid' alle deine Sphären in dunkle und Trauergewänder; die Erde soll verdorren und jeden Quell aufsaugen; Getreide und Bäume sollen von oben her versengt werden; der Himmel werde zu Erz, die Erde zu einem Stahlklumpen, die Welt zu Schlacke. Mars, komm donnernd herab, und nimmer birg dein schnell rächendes Schwert, bis, gleich der Sintfluth in Deukalions Tagen, die höchsten Berge überschwemmt sind von Blutesströmen. Himmel, Erde, Menschen, Thiere und jedes lebende Wesen vergeh' und ende mit dem Grafen Sacripant.“ — Das ist Greene'sches Heldenthum.

Dem günstigen Urtheil verschiedener Literarhistoriker über George-a-Greene, der Flurschütz von Wakefield[1]) kann ich in der Allgemeinheit, in der es ausgesprochen wird, nicht beistimmen. Der aus volksthümlichen Erzählungen und Balladen bekannte Stoff ist ein herzerfreuender; er schildert die unerschütterliche, thatkräftige Königstreue eines einfachen Mannes; durch die ganze Darstellung geht ein frischer Zug unmittelbar geschauten Lebens; es finden sich Stellen in dem Stücke von echter Empfindung und glücklicher Formgebung; und in der Schilderung eines Liebesverhältnisses zu dreien, zwischen der Bäuerin Madge einer- und dem Clown Jenkin und dem Verschneider Clim andererseits, in welcher der arme Jenkin unmittelbar nach den beglücktesten Augenblicken gezwungen wird, seinem stärkeren Nebenbuhler für die Dauer seiner Begünstigung das Pferd zu halten, erhebt sich Greene seltsamerweise zu wirklicher, wenn

---

[1]) *George-a-Greene, the Pinner of Wakefield* (nur 1599 gedruckt). Das Drama stützt sich auf eine populäre Erzählung, die in der Ausgabe von Dyce (S. 269 f.) abgedruckt ist. — Die Annahme, daß Greene das Stück geschrieben habe, gründet sich auf ein paar handschriftliche Notizen auf dem Titel eines Exemplars jener Ausgabe von unbekannter Hand. (Siehe Dyce's Ausgabe, S. 33.)

auch nicht salonmäßiger Komik. Aber die Greene'schen Fehler brechen immerfort hindurch in mangelhafter Verknüpfung und Motivierung der Handlungs-Theile, in nachlässiger Mache überhaupt und in rohen Scenen, die seine sittliche Unempfindlichkeit in aller Nacktheit zeigen. — Eine davon ist kennzeichnend. Der König Jacob von Schottland sieht einen hübschen Jungen vor einem Schlosse; er schließt von ihm etwas kühn auf die Schönheit seiner Mutter, und da der Junge ihm erzählt, daß sie allein zu Hause ist, will er sich ihrer sofort erfreuen. Auf das Pochen erscheint die junge Mutter auf der Mauer, Jacob erklärt ihr in Gegenwart ihres Sohnes seine Liebe, die er jetzt nachträglich schon lange empfunden haben will. Edchen tritt nun für seine Mutter mit folgenden Worten ein: „Obgleich jung, habe ich doch oft meinen Vater sagen hören, es gäbe nichts Schlimmeres, als wenn man zum Hahnrei gemacht würde. Wäre ich mündig und mein Körper stark, und wäre er zehn Könige, so würde ich den ins Herz schießen, der versuchen sollte, meinem Vater das Horn zu geben." —

Ein wunderbares Stück ist Die Historie von Jakob dem Vierten[1]). Wenn der Name des Verfassers nicht auf dem Titelblatt der alten Ausgabe stünde, würde es sicher niemand Greene zuschreiben: so groß ist die Verschiedenheit des poetischen Gehalts und der dichterischen Mache. Einzelheiten weisen ja wohl auf Greene hin: Ungereimtheiten der Handlung z. B., mangelhafte Motivierung, Petrarkische nichtssagende Wendungen, wo von Liebe die Rede ist, die witzlose Trockenheit der komisch sein sollenden Reden, und vor Allem die plumpen Vor- und Zwischenspiele an den Akt-Anfängen — das Stück ist nämlich in Akte eingetheilt. Beim Auseinandergehn des Vorhanges sehen wir König Oberon mit Elfen, deren Tänze einen Schotten, Bohan, aus dem Grabgewölbe aufstören, in das er als Menschenhasser sich zurückgezogen hat. Sie führen eine Masse von albernen Reden, Oberon läßt seine Elfen Bohan verschiedene Jigs vortanzen, und Bohan giebt diesem eine Aufführung von «Jakob IV.» zum besten; wo er die «Gallerie» hernimmt, in der gespielt wird, und die Truppe, ist dem Dichter gleichgültig. Mitten in den 5. Akt, der etwas lang ist, schleudert der Letztere eine kleine Moralität, in der sich ein Jurist, ein Kaufmann und ein Geistlicher über das Thema unter-

---

[1]) *The Scottish Historie of James the Fourth, slaine at Flodden* (nur 598 gedruckt).

halten, wer von ihnen seinen Mitmenschen den größten Schaden zufügt, die also mit den umgebenden Scenen absolut nichts gemein hat.

Andererseits aber treten jene Fehler im Vergleich zu anderen Stücken sehr zurück, und an ihrer Stelle erscheinen Vorzüge, von denen man sonst nur vereinzelte Spuren antrifft. Die Handlung ist streng einheitlich, ihr einziger Gegenstand die Untreue Jakob's IV. seiner Frau Dorothea, der Tochter des «Königs von England», gegenüber. Er ist leidenschaftlich verliebt in die schöne Tochter der Gräfin von Arran, die er zu seiner Geliebten machen möchte, wird aber durch die entschiedene Weigerung der sittenfesten Ida, durch den Abfall der Großen, die Niederlage, welche sein Schwiegervater ihm beibringt, und vor allem durch die unerschütterliche Treue seiner Gattin zu dieser zurückgeführt. Die Charakterzeichnung ist zum großen Theile gut: Ateukin ist, obgleich die Farben etwas kräftig aufgetragen sind, ein wirklicher Verführer; die Art, wie er den König für sich gewinnt und den Mordplan, den er gegen die Königin ersonnen, ihm plausibel macht, ist gegenüber sonstigen psychologischen Leistungen Greene's fein zu nennen. Der König ist zwar mehr der Typus eines Liebenden als ein bestimmter Mensch, der liebt; aber es ist so, als ob eine wirkliche, nicht bloß Petrarkisch gemalte Leidenschaft seine Brust füllte; man höre z. B. wie seine heiße Sehnsucht nach Ida die Bedenken über die zu vollführende Ermordung seiner Gattin betäubt:

> Genug, jetzt bin ich fest, Ateukin, komm',
> Erlöse Du von Lieb' und Leiden mich;
> Treib den Tyrannen aus des Herzens Nacht:
> Dann will ich stolz und überselig sein.
> Zu meiner Ida geh', sag' ihr, mit Perlen,
> Funkelnden, will ich ihr Haar verschönen. . .

Nun folgen allerdings einige ohnmächtige Versprechungen irdischen Glanzes. Dann aber zum Schluß spricht wieder eine echte Leidenschaft:

> Zu meiner Ida geh', sag' ihr, mein Herz
> Ihr süßes Bild ewig verschlossen hält.
> Berühr ich jemals ihren weißen Leib,
> Will ich ein Gott an Seligkeit mich dünken. —
> Nur kein Verzug; geh', schreib' und ich will's[1]) zeichnen.

---

[1]) Das Todesurtheil für seine Gattin.

Und später, bei der Nachricht, daß Ida dauernd für ihn verloren d. h. vermählt ist, bricht er in ergreifende Selbstanklagen aus:

> Wie hat der Himmel denn mit mir gespielt,
> Zeigt er das Glück mir bloß, um meine Macht zu schmähen?
> O weh! Gedankenschaaren erdrücken mich!
> Der Liebe Pein entlastet mich zum Theil,
> Und die Verführung schmeichlerischer Zungen
> Hat mir und meinem Land' ein Netz gespannt.
> Mich dünkt, ich höre Dorotheen's Geist
> Um Rache heulen für die Frevelthat;
> Und mit dem Ruf: „Weh, weh der Brunst!" verfolgen
> Erschlagner Unterthanen Geister mich.
> Der Feind verfolgt mich bis zum Palastthor,
> Bricht mir die Ruh' und metzelt meine Leut'
> Im Lager hin. Doch meine wahren Feind',
> Die Schmeichelbrut der Ohrenbläser, sie zuerst
> Soll meiner Rache gräßlich Wüthen treffen.

Hier ist wenigstens der Versuch gemacht, einen psychologischen Uebergang zu finden für den Gesinnungswechsel, der sonst bei Greene so harmlos plötzlich sich vollzieht.

Klein, dessen verdammendem Urtheile über den Dramatiker Greene ich im übrigen beistimme, betrachtet an diesem Stücke, wie mir scheint, zu einseitig die Fehler. Dennoch nennt er die Königin Dorothea «die Perle, die einzige Perle in Greene's goldpapierener Dichterkrone (Geschichte des englischen Dramas, II, 454)». Und in der That, Greene hat sonst keine derartig fein und einheitlich gezeichnete Figur hervorgebracht. Sie hat etwas von Greene's Frauen-Ideal, wie es besonders aus der schönen Novelle «Niemals zu spät» (*Never too late*) hervortritt und das wahrscheinlich dem Bilde seiner geliebten und dennoch verlassenen Frau entspricht: sie ist gar zu demüthig dem erwählten Manne gegenüber und geht in der liebevollen Nachsicht gegen ihren treulosen, mörderischen Gatten zu weit. Aber sie ist doch eine wahrhaft entzückende Frauengestalt, würdig — wenn Shakespeare überhaupt eines solchen bedurft hätte — das Vorbild Imogen's gewesen zu sein, mit der sie einen ähnlichen Lebensgang durchzumachen hat. Die Scene, in der sie sich von ihrem Pagen Nano zur Anlegung von Männerkleidern bewegen läßt, ist in ihrer verschämten Schalkhaftigkeit wohl das Schönste, das Greene geleistet hat. Auch der Zwerg hat trotz verschiedener Greene'scher Tölpeleien, die er sich zu schulden kommen läßt, einen Zug von dem gemüthvollen Humor des Lear'schen Narren. Nach meinem Dafürhalten ist Jakob IV. das einzige Stück von Greene,

das man noch heute ohne Ueberwindung lesen kann, und es müssen ganz ausnahmsweise, besonders glückliche Verhältnisse im Leben des Dichters gewesen sein, unter denen es zu Stande kommen konnte.

Ueber das fünfte und letzte Drama Greene's: Die komische Historie von Alphonsus, König von Arragon[1], können wir kurz hinweggehn. Es ist dem Muster des Marlowe'schen «Tamerlan», der hier, wie im «Flurschütz» auch erwähnt wird, auf die roheste Weise nachgearbeitet. Dieser historisch unauffindbare König Alphonsus verrichtet im Abendlande dieselben märchenhaften Heldenthaten wie Tamerlan im Osten; er zeigt denselben wahnwitzigen Allmachtsdünkel wie sein Vorbild; und abgeschlachtet werden hier ebenso viele Menschen wie dort. Wenn Greene nicht etwa die unfreiwillige Komik, welche das wüste Morden dieses Schlachten- und Schlächter-Dramas an sich trägt, im Sinne gehabt hat, so ist es unbegreiflich, was das Wort *comical* im Titel besagen soll.

---

[1]) *The Comicall Historie of Alphonsus, King of Aragon.* London, 1599.

Nachträge

zu der im vorigen Bande gedruckten Abhandlung:

Der Coupletreim in Shakespeare's Dramen.

Von

Julius Heuser.

The Merchant of Venice.

III, 2. 312—315.

Streng genommen schließen nicht die beiden Couplets, sondern die folgende reimlose Zeile die Rede der Portia. Es findet sich mehrfach bei Shakespeare, daß Wechsel der Handlung durch Reim mit folgender reimloser Zeile hervorgehoben wird, indem eine in steigender Erregung vorgebrachte Rede in einem Couplet ausklingt und dann mit einer reimlosen Zeile zu dem ruhigen Verlaufe der Handlung zurückkehrt, z. B. Richard III. I, 1. 39—40; Romeo und Julia I, 1. 108—110; Macbeth V, 1. 85—86. Die reimlose Zeile ist häufig unvollständig.

First Part of King Henry the Sixth.

Berichtigung zu II, 1. 20—21 lies *vicary* statt *vicarý*.

Zu 2) IV, 7. 92—93. Das Couplet trägt Reim wegen der in ihm enthaltenen Prophezeiung.

Third Part of King Henry VI.

Zu 1, b) I, 4. 97—98.

Das Couplet trägt vielleicht absichtlichen Reim; denn es bildet ein abgeschlossenes Ganze und die höhnenden Worte der Königin

Margarethe gegen York sollten vielleicht durch den Reim verstärkt und hervorgehoben werden.

King Richard III.

Zu 1, a) V, 3. 269 ist zu skandieren:

Sound drúms | and trúmpets || bóldly | and chéer | fullý.

Troilus and Cressida.

Berichtigung: Z. 26 lies «Prolog» statt «Epilog».

Zu IV, 5. 37—38:

Z. 37: Patr. *Both take and give.*
Cres. *I'll make my match to live.*

bildet durch den Binnenreim ein Couplet für sich. S. Walker will den Reim durch Umstellung von *take* und *give* entfernen. Aber weshalb? Binnenreime finden sich auch sonst bei Shakespeare, z. B. Richard III. II, 4. 13: *Small herbs have grace, great weeds do grow apace;* ib. III, 1. 79: *So wise so young, they say, do ne'er live long;* Henry VIII. I, 4. 22: *Two women placed together makes cold weather.* Auch beim *doggerel rhyme* findet sich dieselbe Erscheinung, z. B. Love's Labour's Lost II, 1. 186 ff. Die fragliche Zeile IV, 5. 37 ist eine Art von *capping verse*, der ja bekanntlich häufig Reim aufweist.

Romeo and Juliet.

Zu 1, a) I, 1. 108—109 vgl. Nachträge zu Merchant of Venice III, 2. 312—315.

III, 1. 155 ist beachtenswerth als sog. *interjectional line* (Abbott), die den Rhythmus der gereimten Stelle nicht unterbricht:

153 . . . . . *true*
154 *For blood of ours, shed blood of Montague*
O cousin, cousin!
155 Prince. *Benvolio, who began this bloody fray?* etc.

Ein treffendes Beispiel hierzu: Romeo und Julia II, 2. 151, wo die Unterbrechung, ohne den Fluß des Verses als 5-Füßlers zu stören, mitten in die Zeile fällt:

Jul. *I do beseech thee —*
Nurse [Within]. *Madam!*
Jul. *By and by, I come: —* etc.

Eingehendes hierüber bei König, Der Vers in Shakespeare's Dramen Q F, LXI.

Timon of Athens.

Zu 1, a) I, 2. 239:

That are given for 'em. Friendship 's full of dregs:

Diese Schreibung der Globe Ed. ist nicht richtig.

Entweder ist zu skandieren:

That are | given fór | them. Friend | ship 's full | of dregs:

oder:

That are | given fór 'em. || Friéndship | is full of dregs:

Aber beide Skansionen sind hart und unharmonisch. Vielleicht ist mit Streichung des überflüssig und bei der anerkannten Textverderbniß als Zusatz erscheinenden *That are* vorzuziehen:

Given | for them. | Friéndship | is full | of dregs.

Beide Hemistiche würden dabei mit einem Trochäus beginnen, was durchaus zulässig ist.

Zu III, 5. 38 und 53 sind die auffälligen Betonungen *révenge* und *cóndemn* zu bemerken; vgl. auch *éxpel* in III, 1. 66. Eingehendes hierüber bei G. König a. a. O. S. 62 ff.

Zu 2) IV, 3. 539:

To nothing; be men like blasted woods —

Der Vers ist als *syllable pause line* (K. Elze, Notes on Eliz. Dram. II. Ser. CCLXXVIII. Halle, Max Niemeier, 1884), d. h. als Vers, in dem die Pause (hinter *nothing*) eine Silbe ersetzt, aufzufassen.

Nachzuholen ist die Besprechung einer vielfach behandelten Stelle:

V, 3. 3—4, mit welcher der Timon 70 statt 69 Couplets aufweist. Sie lautet nach der Globe Ed.:

Timon is dead, who has outstretch'd his span:
Some beast rear'd this; there does not live a man.

Die Frage ist, ob diese Verse als Aufschrift auf Timon's Grabsteine oder als eigene Worte des Soldaten aufzufassen sind. Die F F haben: *Some beast reade this;* Staunton:

Reads. *Timon Is Dead! — who has outstretch'd his span:*
Some beast — read this; there does not live a man.

Er denkt sich die Worte: *Timon — least* als den Theil der

Grabschrift, den der Soldat lesen konnte, den Rest als in einer ihm unbekannten Sprache geschrieben. Theobald (Warburton) conj. *rear'd* für *reade* der F F. Ein anonymer Kritiker schlägt in Gentleman's Magazine vol. LX pag. 127 vor *did* statt *reade*; Delius: *made*. Die Herausgeber des Cambr. Shakespeare (vol. VII pag. 315, note XVII) neigen sich der Ansicht zu, daß die Worte ursprünglich als Grabschrift beabsichtigt waren, daß der Dichter seine Ansicht geändert haben mag und dabei vergessen hat, das zu streichen, was mit dem Folgenden: *Some beast* etc. nicht in Einklang stand, oder daß der ursprünglich klare Text von einem wenig befähigten Ueberarbeiter verstümmelt worden ist. Sie fügen hinzu, daß der Schluß des Stückes Zeichen hastiger Arbeit oder Mangels an Geschick trägt, und daß der ungeschickte Nothbehelf des Wachsabdrucks von Shakespeare nicht erfunden, oder, falls er ein vorliegendes Stück bearbeitet haben sollte, schwerlich von ihm angenommen sein kann. Und damit haben sie zweifellos Recht. Man denke sich, ein gewöhnlicher Soldat, der auf der Suche nach Timon nur sein Grab findet, zieht plötzlich Wachs hervor, um von der Grabschrift, die er nicht lesen kann, einen Abdruck zu nehmen. Wie soll man sich nun mit der Reimstelle abfinden? Der Reim spricht zunächst dafür, daß die Verse als Inschrift, nicht als Worte des Soldaten, beabsichtigt waren; denn Inschriften tragen mehrfach Reim, vgl. V, 4. 70; Richard III. V 3. 304; Merchant of Venice II die Inschriften auf den Kästchen. Umgekehrt würde für den Reim, wenn die Verse als eigene Worte des Soldaten gelten sollten, schwerlich ein Erklärungsgrund sich finden lassen, und man müßte ihn wohl als zufällig, wogegen aber der volle Ton der Reime und die syntaktische Abgeschlossenheit der Verse sprechen, oder als willkürlich zwischen reimlose Verse eingeschoben auffassen. Also Reim und Bau der Verse sprechen als äußere Gründe für die Inschrift, der Inhalt aber spricht entschieden gegen diese Auffassung. Vergegenwärtigen wir uns die Situation. Der Soldat kommt an die Stelle, wo der ihm gegebenen Beschreibung nach Timon gelebt hat. Er ruft ihn und erhält keine Antwort. Im Weitergehn sieht er plötzlich die Grabstätte und giebt seiner Verwunderung darüber Ausdruck. Soweit ist Alles klar und verständlich. Nun kommen die schwierigen Verse: *Timon — man.* Die F F haben: *Some beast reade this.* Wenn wirklich diese Ueberlieferung echt ist, und der Dichter die beiden Verse als einen Theil der ei[ne] «Orakel» sein sollenden Grabschrift Timon's beabsichtigt hat, dann *muß man* gestehn, hat er seinen Zweck völlig erreicht; denn si[e]

. orakelhaft bis auf den heutigen Tag; aber als Künstler hat er n nicht gehandelt, und Shakespeare kann der Verfasser nicht geen sein. Wenn weiter die beiden Verse einen Theil der Grabrift wirklich bildeten und von dem Soldaten gelesen würden, rum fehlt jeder Hinweis darauf, und warum sagt der Soldat nach-: *what on this tomb I cannot read?* Dieser letzte Widerspruch d ein wenig erträglicher durch Annahme der Erklärung, die die rausgeber des Cambr. Shakespeare geben, daß nämlich die lesbaren ilen *Timon — man* auf dem Felsen neben dem Grabe, die unlesbaren ilen aber sich auf dem Grabe selbst befanden. Immerhin aber ist ser Ausweg, den die erwähnten Kritiker auch nicht als ihre Ansicht, ndern als eventuelle Stützung der oben angegebenen Staunton'-hen Auffassung verzeichnen, sehr geschraubt. Bei der Lesart *reade* nn meines Erachtens nur das festgestellt werden, daß entweder nheilbare Verstümmelung bezw. Verquickung zweier Bearbeitungen orliegt, oder daß der betreffende Dichter ein unübertrefflicher tümper war. — Etwas günstiger stellt sich die Frage, bei Annahme er Konjektur *rear'd*, die allen Anforderungen entspricht, welche die trengste Kritik an einen Verbesserungsvorschlag stellen kann; man ergl. auch Dryden's Annus mirabilis 273, 2: *On pious structures y our father reared.* Von einer Aufschrift kann dann allerdings icht mehr die Rede sein; wir müssen die Verse als verba ipsissima es Soldaten annehmen. Wenn wir nun die beiden Verse, die so iel Kopfzerbrechen verursacht haben, umstellen, so, meine ich, erden sie ganz klar und verständlich. Der Soldat hat das Grabmal ntdeckt und ruft erstaunt aus: *What is this?* Dann antwortet er ch selbst: *Some beast rear'd this* etc., völlig der Situation entrechend; denn Timon wird sich kein Prunkdenkmal errichtet haben, nd er gelangt dann zu dem Schluß: *Timon is dead, who has out-etch'd his span.* Es bleibt dann allerdings der nicht zu erklärende im; aber der mag untergelaufen sein; vielleicht hielt ihn auch r unbekannte Urheber der Verse für ganz wirkungsvoll an dieser elle.

Julius Caesar.

Zu b) I, 1. 54—55.

Hanmer ändert, um den unerklärbaren Reim zu entfernen, die sart der FF (Globe Ed.) durch folgende beachtenswerthe Verstheilung:

52 *Made in her concave shores? And do you now*
Put on your best attire? And do you now
Cull out a holiday? And do you now
Strew flowers in his way, that comes to Rome
Over Pompey's blood? Be gone!

Macbeth.

Zu 1, a) I, 4. 20—21:

In Z. 21: *More is thy due than more than all can pay*

ist das erste *than* schwer verständlich. «Mehr als mehr als alle b zahlen können» ist zwar nicht sinnlos, aber doch eine platt klingen Hyperbel. Hanmer konjiziert: *e'en more;* A. Hunter: *due, nay mo* Sollte nicht vielleicht ursprünglich *thane* gestanden haben, mit B ziehung darauf, daß Macbeth kurz vorher zum *Thane of Cawd* ernannt worden ist?

III, 2. 4:

Lady M. *For a few words.*
Serv. *Madam, I will.*
Lady M. *Nought 's had, all 's spent* e

erscheint schlechthin skandiert als 6-Füßler, aber Nicht-Alexandrine Man könnte zur Herstellung eines 5-Takters *For a few words* a unvollständigen Vers am Schluß einer Rede auffassen, oder auch wo *Ma'am I'll* kontrahieren; besser jedoch ist, *Madam I will* a Worte der Dienerin den Fluß der Rede nicht störend zu erkläre cf. G. König, a. a. O., S. 96.

Zu 2) I, 1. 7:

There to meet with Macbeth —

ist zu skandieren mit Fehlen des Aufsatzes im Beginn des 2. Hem stichs. Konjekturen zur Ergänzung der scheinbar fehlenden Sil sind überflüssig.

Othello, the Moor of Venice.

Noch zwei Stellen außerhalb des Verzeichnisses sind v Interesse: III, 4. 21—22 und IV, 3. 69—70.

III, 4. 21—22:

Clo. *To do this is within the compass of man's wit;*
And therefore I will attempt the doing it.

Die Stelle ist, soweit mir bekannt, in allen Ausgaben als Pro gedruckt; sollte sie aber nicht ursprünglich ein Couplet gewes *sein mit* den Reimwörtern *wit : it* und Zusammenziehung von

will in *I'll*? Die Verse würden den Abgang des Clowns markieren; daher auch die Knittelversform. Vgl. zu King Lear I, 5. 55—56.

IV, 3. 69—70:

Emil. *The world 's a huge thing: it is a great price*
For a small vice.
Des. *In troth, I think thou wouldst not.*

So die QQ, denen die Herausgeber der Cambridge und Globe Edd. und Delius folgen. Die FF enden die 1. Zeile bei *thing.* Hanmer druckt die 1. Zeile in Prosa; Dyce (Ed. 2) als Couplet:

It is a great price
For a small vice.

Aber wie soll dann der unvollständige Vers vor und der hinter dem Couplet erklärt werden? Das wären zu viele Unregelmäßigkeiten nach einander. Die Anordnung der QQ kann allein richtig sein: wir haben eine Verbindung von End- und Binnenreim, die *price* und *vice* hervorheben sollte, ohne daß eigentliche Reimverse beabsichtigt waren. *It is a great price for a small vice* wird eine sprichwörtliche Redensart gewesen sein.

Vers 69 ist zu skandieren:

The world | is a | huge thing: || 't is a | great price.

Antony and Cleopatra.

I, 5. 75 ff:

74 . . . . *cold in blood,*
To say as I said then! But, come, away;
Get me ink and paper:
He shall have every day a several greeting,
Or I'll unpeople Egypt.

So die von Dr. Johnson herrührende gangbare Anordnung der Stelle, die den 1. Akt schließt. In den FF sind die beiden letzten Zeilen in Prosa. Beide Anordnungen erscheinen unrichtig. In der heute angenommenen haben wir zwei unvollständige Verse, getrennt durch einen vollständigen. Hanmer verband *Get me ink | and paper: he shall have every day* zu einer Zeile und schuf so mit dem vorhergehenden Verse ein Couplet, dem als Schlußvers des Aktes eine reimlose Zeile folgt. Dies scheint die allein richtige Abtheilung zu sein. Ob der Reim beabsichtigt war, ist nicht zu entscheiden; ein auffälliger Grund dafür ist nicht anzugeben, möglich ist es aber immerhin, daß das Couplet mit der folgenden reimlosen Zeile zusammen zur Markierung des Aktschlusses dienen sollte; vgl. Stellen wie Richard III. I, 1. 39—40; Romeo und Julia I, 1. 108—110; Macbeth V, 1. 85—86.

Pericles.

Zu 2) V, 3. 59—60:

Vielleicht ist mit Beseitigung des von Steevens (die ältesten Drucke haben Prosa) herrührenden Reimes *man : can* abzutheilen:

59 Thaisa. *Lord Cerimon, my lord;*
60 *This man, through whom the gods have shown their power;*
That can from first to last resolve you —
Per. *Reverend Sir,* (unvollständige Zeile)
The gods can have no mortal officer —

wobei V. 61 mit silbenbildendem Schluß-*e* in *resolve* (vgl. König, a. a. O., S. 18). Wir erhielten damit freilich zwei unvollständige Zeilen, 59 und 62; aber in dem überlieferten Texte des Pericles sind so zahlreiche Verse dieser Art, daß es auf zwei mehr nicht ankommt; sie sind gewiß nicht sämmtlich auf Shakespeare's Rechnung zu setzen.

Nachzuholen ist noch eine kurze Zusammenfassung der sich für Shakespeare's Verwendung von Couplets ergebenden Resultate und eine Würdigung derselben als *metrical tests* für die zeitliche Reihenfolge der Dramen. Wie in der Einleitung erwähnt, war schon frühe eine gewisse Regelmäßigkeit im Gebrauch der Paarreimverse, wie überhaupt des Reimes, bei Shakespeare beobachtet worden. Man stellte fest, daß er dieser Kunstform bewußt zur Erzielung gewisser poetischer Wirkungen an bestimmten Stellen sich bediente. Diese Kenntnis von des Dichters Verskunst erweiterte sich nach und nach, bis si in G. König's oft erwähnter Abhandlung ihre abschließende Darstellung fand. Dem, was dort festgelegt wird, ist nicht viel hinzuzufügen, die Resultate lassen sich nur bestätigen. Als Grundzwec der Coupletreim-Verwendung bei Shakespeare ist hinzustellen Hervorhebung des Abschlusses eines für die Entwicklung der Handlun wichtigen Momentes. Unter diesen Gesichtspunkt sind alle Couplet zu vereinigen, die den Abgang von Personen begleiten, die eine Akt oder eine Scene endigen, und mit denen innerhalb einer Red äußerer Wechsel in der Scenerie oder innerer Wechsel in der Stimmun des Redenden sich einstellt. Auch sonstige das Vorhergehende zusammenfassende oder die im engern Rahmen sich abspielende Handlung allgemein bekräftigende Stellen, z. B. Sentenzen, Prophezeiunger und auch ausbrechende Leidenschaft jeder Art, werden gern mit Reim geschmückt. Häufig, besonders in den Jugendstücken, sind lyrisch Partien von den rein dramatischen durch Reim abgehoben; sodann

trägt rasch hinfließendes Frage- und Antwortspiel mit erheitern sollender Wirkung gerne den Reim. In letzterem Falle sinkt häufig, allerdings nur bei Personen niedern Standes und bei den Clowns, das Metrum zum prosaähnlichen Knittelverse hinab. Das sind kurz gedrängt die innern Reimverwendungsgründe; zu ihnen treten noch einige äußere. Es ist schon früher erwähnt worden, daß die Vermuthung nahe liegt, Shakespeare habe direkte Bühnenanweisungen in seinen Manuskripten überhaupt nicht gegeben. Wohl aber scheint er den Reim, unbeschadet der beabsichtigten Wirkung als Kunstform, als rein technisches Mittel zur Erleichterung als Hinweis (Stichwort, *cue*) für die auftretenden Schauspieler und auch als Andeutung der *aside* zu sprechenden Verse hier und da verwendet zu haben. Aus letzterer Absicht erklärt sich auch der Reim in Com. of Err. II, 2. 183—188, den G. König als «im Gefolge lyrischer Partien» stehend auffaßt. Nicht ganz so selten wie G. König (a. a. O., S. 130) anzunehmen scheint, sind wohl die zufälligen Reime; jedoch ist diese Frage zu subjektiv, als daß bindende Resultate zu gewinnen wären; wo in vorstehender Untersuchung zufällige Coupletreime — andere, kunstvollere Reimarten werden schwerlich absichtslos entstehn können — angenommen sind, sind es solche, die auch nicht im geringsten Merkmale einer zu erzielenden Wirkung zur Schau tragen. Würde die Regelmäßigkeit in der Verwendung einer anerkannten Kunstform, die doch immer in dem Hörer oder Leser irgend eine Stimmung erwecken oder eine wach gerufene beleben oder steigern soll, zu oft durchbrochen, d. h. hier, würde der Reim zu häufig absichtlich zwar, aber ohne bestimmt zu erkennenden Zweck verwendet, dann müßte man schließlich zweifelhaft werden, was Regel, was Ausnahme sei. Daß rein zufällige Reime bei Dichtern, die den Reim im Drama verwerfen, sich finden, ist an früherer Stelle gezeigt worden. Zum Schlusse dieser Bemerkungen sei hervorgehoben, daß die rein ästhetische und daher vorwiegend subjektive Frage, ob der Reim als Wirkungsmittel im Drama angebracht sei oder nicht, durchaus nicht hat berührt werden sollen; es galt nur festzustellen, daß Shakespeare sicherlich ihn als solches aufgefaßt und verwendet hat. — Schließlich folge noch eine kurze Prüfung der Frage, ob sich die Coupletreim-Verwendung für die Bestimmung der Chronologie der Dramen verwerthen läßt.

Bekanntlich sind zwei Wege eingeschlagen worden, um diese Reihenfolge einigermaßen festzustellen. Die Kritiker, die den einen verfolgt haben, stützen sich in ihren Untersuchungen vorwiegend auf

äußere Gründe, z. B. auf Zeugnisse von Zeitgenossen, auf Erwähnung geschichtlicher Ereignisse in den Dramen, auf Eintragung der Stücke in die Liste der Buchhändlergilde, auf ihre Erwähnung in *Palladis Tamia* des Francis Meres, 1598, und dergleichen. Die Hauptvertreter dieses ältern Verfahrens waren Malone und Steevens. Da befriedigende Resultate hierbei nicht gewonnen wurden, sondern mannigfache Widersprüche sich ergaben, so versuchten spätere Forscher die Reihenfolge aus innern, im Stücke selbst liegenden Momenten, aus Styl, Komposition, Versmaß und Rhythmus, festzustellen; diese ästhetische Methode wurde wahrscheinlich zuerst von Spalding im Gentleman's Magazine angewendet; in Deutschland hat sich bekanntlich W. Hertzberg[1]) am eingehendsten mit ihr beschäftigt und in England haben sich die Mitglieder der New Shakspere Society, Fleay und Halliwell, in sie vertieft[2]). Bei diesen Untersuchungen haben sich, um kurz Bekanntes zu wiederholen, zwei Axiome (*metrical tests*) für die Anhänger der ästhetischen Methode ergeben: im Verlaufe der dichterischen Thätigkeit Shakespeare's nimmt der Reim ständig ab, die weiblichen Versausgänge nehmen ebenso zu. Läßt sich nun vielleicht, der relative Werth dieser Beobachtungen zugegeben, aus der Art der Verwendung der Paarreimverse ein Gewinn für die Frage nach der Chronologie der Dramen ziehen[3])? Wer überhaupt Anhänger der ästhetischen Methode ist, wird dies bejahen müssen. Die Couplets bilden ja allerdings nur einen Bruchtheil der von besagten Kritikern herangezogenen Reime; aber da gerade sie mit Bewußtsein zur Erzielung poetischer Wirkung vom Dichter verwendet zu sein scheinen, so sind sie vielleieht besonders geeignet, der erwähnten Methode Beweiskraft zu verleihen. Nach dem sinkenden Prozentsatz der in ihnen enthalten Couplets ergiebt sich nun folgende Reihenfolge der Dramen: 1) Midsummer-Night's Dream 14,8 %; 2) Love's Labour's Lost 12,9 %; 3) Richard II. 8,7 %; 4) Comedy of Errors 7,8 %; 5) Romeo and Juliet 7 %; 6) Macbeth 5,2 %; 7) Pericles 4,5 %; 8) 1. Henry VI. 4,4 %; 9) All's Well 4 %; 10) Timon of Athens 2,6 %; 11) Taming of the Shrew 2,4 %; 12) Troilus and Cressida 2,3 %; 13) Two Gentlemen 2,3 %; 14) Twelfth Night 2 %; 15) Hamlet 1,7 %; 16) King John

---

[1]) Jahrbuch XIII, S. 248 ff.

[2]) *Transactions of the New Sh. Society 1874, 1875.*

[3]) Nur die als beabsichtigt erkennbaren Couplets sind in Berechnung gezogen; die relativ geringe Zahl der zufälligen Paarreimverse würde auch nur eine kaum merkbare Aenderung der Reihenfolge ergeben.

1,6 %; 17) Titus Andronicus 1,5 %; 18) 3. Henry VI. 1,5 %; 19) Merchant of Venice 1,5 %; 20) As You Like It 1,4 %; 21) Tempest 1,4 %; 22) Cymbeline 1,3 %: 23) Richard III. 1,3 %; 24) Measure for Measure 1,3 %; 25) 2. Henry VI. 1,2 %; 26) Merry Wives 1,2 %; 27) Othello 1,1 %; 28) King Lear 1 %; 29) 1. Henry IV. 0,7 %; 30) Henry V. 0,6 %; 31) Antony and Cleopatra 0,5 %; 32) 2. Henry IV. 0,5 %; 33) Winter's Tale 0,5 %; 33) Julius Caesar 0,3 %; 35) Coriolanus 0,3 %; 36) Much Ado 0,3 %; 37) Henry VIII. 0,2 %.

Die verschiedene Länge der Stücke ist bei dieser Berechnung nicht berücksichtigt; ich glaube auch nicht, daß das bei ähnlichen Aufstellungen geschehen ist. Wollten derartige Untersuchungen bindende Gültigkeit beanspruchen, müßte das aber jedenfalls in Rechnung gezogen werden. Prologe und Epiloge aus Paarreimversen sind nicht mit gerechnet, da nicht alle Dramen mit ihnen versehen sind. — Bei gleichen Prozentsätzen in der Liste sind die weiteren Dezimalstellen für die Anordnung der Reihenfolge maßgebend gewesen. — Pericles enthält in den 2 ersten Akten 8,9 %, in den drei letzten 0,8 %; Tempest im eigentlichen Stück ohne das Maskenspiel 0,005 %; Winter's Tale im eigentlichen Stück 0 %; der Prozentsatz von 0,5 ergiebt sich aus der 16 Couplets enthaltenden *Time's Speech* — es würde also danach Winter's Tale das letzte, Tempest das vorletzte Stück sein.

Eine Vergleichung obiger Liste mit der Hertzberg's ergiebt zwar im Allgemeinen eine Uebereinstimmung beider; aber gerade die Abweichungen — 1. Henry IV. ist z. B. bei Hertzberg das zweite, nach dem Couplet-Prozentsatz das 29. Drama — beweisen, daß mit derartigen arithmetischen Feststellungen nicht viel erreicht wird. Auch G. König ist bei seiner chronologischen Liste zu dem Resultat gelangt, daß die *metrical tests* nur «Anspruch auf Wahrscheinlichkeit» erheben können und E. W. Wilke in Anglia X, S. 512 ff., wo er die ästhetische Methode auf Ben Jonson's chronologisch gesicherte Dramen anwendet, stellt fest, daß Fleay's Theorie auf Ben Jonson' Dramen ebenso wenig anwendbar ist, wie bei Fletcher, Massinger und Marston, und daß dies daher auch für Shakespeare anzunehmen sei. Er spricht der Zunahme der weiblichen Endungen und der Abnahme des Reims jede Bedeutung — auch die ihnen noch von Karl Elze zugebilligte — für die Zeitbestimmung der Dramen ab. —

Zu dem Aufsatze „Ten Brink's letzter Vortrag über Shakespea

Von

Richard Wülker.

Im Bande XXVIII des Jahrbuchs wird uns ein Entwurf ode theilweise ausgearbeiteter Vortrag ten Brink's durch die Vermittel von Professor Kluge gegeben. Leider finden wir kein Wort d wann dieser «letzte» Vortrag gehalten wurde. Die Abhandlung s giebt uns auch keinen Anhalt; wir hören nur, daß der vorlieg Vortrag der erste eines kleinen Cyklus von Vorträgen war und dieselben Sonntags Nachmittags gehalten wurden (wohl in Straßbu Aus der Zeit (Sonntag) geht hervor, daß wir es hier keinesfalls den Frankfurter Vorträgen zu thun haben. In welchem Verhält steht aber dieser letzte Vortrag zu jenen?

Wir hören von Kluge in einem Nekrologe ten Brink's, Shakespeare-Vorlesungen seit etwa 1885 bald vor einem akademis bald vor einem allgemein gebildeten größeren Publikum von ten B gehalten worden seien. Da der Tod ten Brink's in den Anfang Jahres 1892 fällt, so dürfen wir den letzten Shakespeare-Vo wohl in das Jahr 1891 oder 1890 setzen, jedenfalls nach den Fr furter Vorträgen, die im Februar und März 1888 stattfanden. I Thatsache wird aber auch durch den Inhalt bewiesen: der vorlieg Vortrag ist eine kürzere Zusammenfassung der Vorlesungen im f

deutschen Hochstift. Ueberall finden wir in B (so nenne ich der Kürze halber den letzten Vortrag, A dagegen die Frankfurter Vorlesungen) Gedanken, die schon in A ausgesprochen sind und die Lücken in B lassen sich aus A ergänzen. Die Gruppierung in B ist eine andere, der Inhalt derselbe.

Nach der allgemeinen Einleitung in B folgt S. 76 die Erwähnung der Bacon-Shakespeare-Theorie, wie sie sich auch in A S. 3—7 behandelt findet, die in B S. 78 ausgesprochenen Gedanken treffen wir in A S. 33 und 32. B geht alsdann kurz auf des Dichters Leben ein und bricht S. 79 ab mit den Worten:

> Er erwuchs in einem Hause, wo auf der Grundlage ehrenhafter Arbeit ein behagliches — — —

und A S. 10:

> Er erwuchs in einem Hause, wo auf der Grundlage ehrenhafter Arbeit ein behaglicher Wohlstand sich entwickelt hatte, und das sich in der Stadt Stratford eines hohen Ansehens erfreut haben muß u. s. w.

Da B dann gleich auf Shakespeare als Dramatiker übergeht und Gedanken ausspricht, wie wir sie in A S. 79 antreffen, so ist wohl anzunehmen, daß ten Brink hier ein ganzes großes Stück aus A übernahm. B S. 80 u. f. entspricht, auch in den gegebenen Proben, A S. 43—46.

Doch mit diesen Proben möge es nun genug sein! Man darf wohl voraussetzen, daß jeder Leser des Jahrbuches, der es nicht nur ganz flüchtig durchsieht, auch die Frankfurter Vorlesungen (Straßburg, Trübner 1893) zur Hand hat und leicht diese Parallelstellen findet.

B S. 82 u. f. behandeln Shakespeare als Dramatiker und entsprechen vorzugsweise der 3. Vorlesung in A. Das S. 88 in B über Romeo und Julia Gesagte erinnert auch an A S. 50. Der abgerissene Schluß läßt sich aus A S. 84 ergänzen.

Aus dem bisher Angeführten ergiebt sich, daß B allerdings nichts Neues enthält gegen A. Es könnte daher mancher Leser, der rasch mit seinem Urtheil bei der Hand ist, meinen, daß der Abdruck von B besser unterblieben wäre. Doch jeder Freund Shakespeare's und ten Brink's wird zu einem andern Urtheil gelangen. B entstand drei bis vier Jahre nach A, zur Zeit, da ten Brink sich zum letzten Male mit Shakespeare beschäftigte. Wir sehen, daß da des Ver-

fassers Ansichten über den Dichter noch genau dieselben sind, wie 1888. Das erfreuliche Ergebniß ist daher, daß wir in den gedruckten Shakespeare-Vorlesungen wirklich ten Brink's endgiltige Ansichten über Shakespeare haben. Dies festzustellen war aber nur durch den letzten Vortrag möglich, und darum sei dem Herrn Herausgeber des Shakespeare-Jahrbuches und Herrn Professor Kluge hier unser herzlichster Dank ausgesprochen, daß sie uns dieses werthvolle Stück aus dem Nachlasse des dahingeschiedenen Gelehrten zugänglich machten!

Shakespeare in Mantua?

Von

G. Sarrazin.

Die Frage, ob Shakespeare in Italien gewesen oder nicht, ist eingehend zuletzt von Th. Elze in diesen Jahrbüchern Band XIII, XIV, XV, behandelt worden, und zwar in ebenso gelehrter wie scharfsinniger Weise. Trotzdem wird das Problem wohl allgemein als noch nicht gelöst betrachtet. Das Ergebniß, zu welchem Elze gelangt, hat gewiß Viele nicht überzeugt; ja man kann wohl sagen, daß gerade das von diesem Forscher beigebrachte Material bei Manchen die entgegengesetzte Ueberzeugung befestigt hat.

Th. Elze entscheidet sich für Ablehnung der Hypothese von Shakespeare's italienischer Reise (Bd. XV, S. 263). Er giebt zu, es sei «über jeden Zweifel erhaben, daß Shakespeare über Padua und Venedig besser als die meisten seiner zeitgenössischen Landsleute (Coryat u. A.) unterrichtet war.»

Andererseits aber hält er sich «für berechtigt, Shakespeare jede nähere Kenntniß von Sizilien, Kap Misenum, Rom, Florenz und Pisa, auch von Mailand, Bergamo, Verona, Vicenza, Treviso und Mantua abzusprechen, da die Einführung gewisser Gemälde, der Pest, der Peterskirche in Verona, Giulio Romano's und dergleichen eine solche nicht bedingen, vielmehr zahlreiche Unzutreffendheiten oder Verschweigungen und Verwischungen dagegen sprechen».

Th. Elze folgert nun weiter aus der Ausschließlichkeit der Kenntniß von Padua und Venedig, «daß Shakespeare die glänzende Lagunenstadt nicht selbst gesehen hat; denn auf welchem Wege immer er dorthin gekommen sein könnte, sei es über Paris, Mailand,

Verona, oder Treviso, so erscheint es unmöglich, daß er diese durchreisten Städte nicht in entsprechenderer Weise in seine Dramen eingeführt hätte.»

Gegen diese Schlußfolgerung, wie gegen die Sätze, auf denen sie aufgebaut ist, läßt sich mancherlei einwenden. Einerseits erscheint doch Manches von dem, was Elze als treffendes Lokalkolorit für Venedig und Padua anführt, bei unbefangener Beurtheilung als nicht ganz zutreffend, oder nicht besonders charakteristisch, z. B. das über Belmont gesagte. Andererseits ist bei den übrigen aufgestellten italienischen Orten die Behauptung, daß Shakespeare keine nähere Kenntniß von ihnen gehabt habe, wohl etwas zu summarisch. Es liegt mehr ein Gradunterschied der Kenntniß vor, wie übrigens Elze a. a. O. S. 264 auch zugiebt. Nächst Venedig und Padua scheint der Dichter von Verona und Mantua am meisten zu wissen. Einen solchen Gradunterschied der Kenntnisse könnten aber diejenigen, welche an die italienische Reise glauben, mit der längeren oder kürzeren Dauer des Aufenthaltes erklären. Es ist zu berücksichtigen, daß es Reisehandbücher damals noch nicht gab, daß Karten von Shakespeare offenbar nicht benutzt wurden, daß die Art des Reisens eine viel mühseligere war als heutzutage[1]), daß das *Sight-seeing, Viewing of the Town* damals doch noch nicht in dem Grade Mode war wie heute. So wird begreiflich, daß Reisende damals nur von solchen Orten deutliche Erinnerungen mitbrachten und bewahrten, wo sie sich längere Zeit aufgehalten hatten. Es ist aber weiter zu bedenken, daß ein Dichter in seinen Werken ja nicht Alles zu berichten braucht, was er erlebt und gesehen hat; daß bei Shakespeare die Lokalfarbe niemals pedantisch und aufdringlich aufgetragen ist; daß endlich das Lustspiel von den beiden Veronesern, in dem sich die gröbsten Verstöße gegen Lokalkolorit finden, nur von Shakespeare neu bearbeitet, nicht originell gedichtet, und daß es offenbar sehr flüchtig abgefaßt, daß es möglicherweise auch vor einer eventuellen italienischen Reise entstanden ist.

Alle diese Erwägungen lassen Elze's Schlußfolgerungen als durchaus nicht nothwendig erscheinen. Namentlich dürfte aus Verschweigungen und aus der Einmengung englischer Vorstellungen nichts zu schließen sein. Aber auch geographische Schnitzer, wie

---

[1]) All' s Well V, 1. 1:

But this exceeding posting day and night
Must wear your spirits low : we cannot help it.

die, welche in der Widerspenstigen Zähmung vorkommen, beweisen nichts gegen den Aufenthalt des Dichters in Oberitalien; denn über die relative Lage entfernterer Orte gewinnt ein Reisender ja nicht aus unmittelbarer Anschauung, sondern nur aus Karten eine Vorstellung.

In den folgenden Zeilen möchte ich nur zeigen, daß Shakespeare doch noch von einer anderen Stadt (und dem dazu gehörigen Kleinstaat), außer Padua und Venedig genauere Kenntniß besessen zu haben scheint, nämlich von Mantua. Den Namen der Stadt konnte er allein aus Brooke's Romeo schon erfahren haben, ebenso daß sie nicht weit von Verona entfernt ist. Aber er stellt es auch ganz richtig dar, daß Mantua und Padua ungefähr in derselben Gegend Italiens liegen, daß in Mantua ein besonderer Herzog regiert, und daß zwischen den Mantuanern einerseits, und den Venetianern und Paduanern andererseits, nachbarliche Beziehungen bestehen, wie aus folgendem Zwiegespräch in der Zähmung der Widerspenstigen (IV, 1. 77) hervorgeht:

Tranio. *What countryman, I pray?*
Pedant. *Of Mantua.*
Tranio. *Of Mantua, Sir? marry, God forbid!*
And come to Padua careless of your life?
Pedant. *My life, Sir? how, I pray? for that goes hard.*
Tranio. *'T is death for any one in Mantua,*
To come to Padua. Know you not the cause?
Your ships are stay'd at Venice, and the duke,
For private quarrel 'twixt your duke and him,
Hath publish'd and proclaim'd it openly.

(Dagegen stellt sich Shakespeare in den beiden Veronesern Mantua und Mailand offenbar als viel zu nahe vor; auch daß die Straße von Mailand nach Mantua am Fuße des Gebirges vorüberführt, beruht auf ungenauen geographischen Vorstellungen.)

Shakespeare erwähnt ferner im Kaufmann von Venedig (I, 2) den anderen Titel der Herzöge von Mantua: *Marquis of Montferrat*, und im Hamlet (III, 2) den Namen Gonzaga der herzoglichen Familie (*Gonzaga is the duke's name*).

Hier haben wir schon eine Summe von Spezialkenntnissen, die bei Einem, der nie in Italien gewesen, merkwürdig wäre.

Aber weiter! Der einzige italienische Künstler, den Shakespeare nennt (im Wintermärchen), ist bekanntlich Giulio Romano, ein Maler zweiten oder dritten Ranges, eine Mantuaner Lokalberühmtheit,

denn er hat in Mantua seine meisten Werke geschaffen, dort lange Jahre gelebt, ist dort gestorben und begraben. Und es ist schon von K. Elze hervorgehoben worden, daß das Elogium seiner Grabschrift (von Vasari mitgetheilt, jetzt nicht mehr erhalten) merkwürdig mit dem im Wintermärchen ausgesprochenen Urtheile übereinstimmt. In der Grabschrift heißt es, daß Gott Jupiter den Maler in den Olymp versetzt habe, weil er seine Gestalten athmen sah (*videbat Juppiter spirare corpora sculpta pictaque virtute Julii Romani*) und fürchtete, daß er ihm als Schöpfer Konkurrenz machen würde. Im Wintermärchen dagegen wird von Giulio Romano gesagt, er sei ein solcher Nachäffer der Natur, daß er ihr Konkurrenz machen würde, wenn er selbst Ewigkeit hätte (das heißt ein Gott wäre) und seinen Gestalten Athem einhauchen könnte (*put breath into his work*). Die Aehnlichkeit dieser Gedanken kann kaum Zufall sein. Die Frage ist nun, wie Shakespeare zu diesem Urtheil über einen in England gewiß sonst kaum bekannten Künstler und zur Kenntniß der Grabschrift gekommen ist. Daß er den Vasari gelesen und daher seine Vorliebe geschöpft, ist doch ganz unwahrscheinlich, ebenso unwahrscheinlich, daß er nur nach Hörensagen urtheilte und von einem Andern jene Grabschrift mitgetheilt erhielt. Daß er in England, in London oder gar in Stratford, wo doch wahrscheinlich das Wintermärchen gedichtet ist, Bilder oder Statuen Giulio Romano's zu Gesicht bekommen, ist ebenfalls kaum anzunehmen. Es kommt nun weiter die bekannte Thatsache hinzu, daß im Vorspiel zur Bezähmten Widerspenstigen «lüsterne Bilder» geschildert sind, die durchaus dem Charakter von Giulio Romano's Gemälden entsprechen. Leider sind seine Wandmalereien, welche mythologische Liebesscenen darstellen, nicht erhalten, so daß man sie nicht mehr vergleichen kann.

Alle diese längst bekannten und öfters besprochenen Punkte mußten im Zusammenhange wiederholt werden, um sie mit einem meines Wissens noch nicht beachteten, höchst merkwürdigen Umstande in Verbindung zu bringen.

Shakespeare hat in der Lucretia, V. 1366—1561, ein Gemälde (*piece, painting, picture*) oder vielmehr einen Cyklus von Gemälden geschildert, welche Scenen aus dem trojanischen Krieg darstellen. Die Schilderung ist ziemlich überflüssiges Beiwerk. Man nahm bisher an, daß sie der Phantasie des Dichters, oder vielmehr der Erinnerung an Vergil's Aeneis, Caxton's Destruction of Troy u. dgl. entstammte. Aber wer jene Strophen aufmerksam liest, wird gewiß sich des Gedankens nicht erwehren können, daß der Beschreibung eine

bildliche Darstellung zu Grunde liegt, mag sie auch immerhin durch die Lektüre beeinflußt sein. Denn es wird ausdrücklich die Kunst des Malers mehrfach gerühmt, die Art seiner Darstellungsweise, die Gruppierung der Personen, der landschaftliche Hintergrund, Form und Farbe der Gestalten, Gesichtsausdruck der Personen geschildert und charakterisiert.

Es ist nun meines Wissens noch nicht beachtet worden, daß ein Cyklus von Scenen aus dem Trojanerkrieg in der That zu Shakespeare's Zeit von einem hervorragenden Künstler gemalt war und noch jetzt zum Theil zu sehen ist. Und zwar ist der Maler Giulio Romano und der Ort der herzogliche Palast von Mantua. Die Worte, in welchen in der Lucretia die Kunst des Malers gerühmt wird, erinnern wiederum an das Lob, welches im Wintermärchen Giulio Romano gespendet ist:

A thousand lamentable objects there
In scorn of nature, art gave lifeless life.
(Lucretia 1373 f.)

Leider habe ich die Fresken Giulio Romano's im Schloß von Mantua bisher nicht im Original in Augenschein nehmen können; ich kenne sie nur aus den Abbildungen in Kupferstich, welche dem Werke von C. d'Arco: *Istoria della vita e delle opere di G. P. Romano, Mantova 1838*, beigefügt sind.

Nur ein Theil der Fresken ist danach erhalten (a. a. O. S. 58). Unter den von d'Arco abgebildeten, ist es besonders das als *Il cavallo di legno* bezeichnete Gemälde, welches ich mit Shakespeare's Schilderung identifizieren möchte. Sinon ist darauf dargestellt, von zwei phrygischen Schäfern geführt; der Gesichtsausdruck in der That kläglich-heuchlerisch; — genau dieselbe Situation wie in den folgenden Versen:

She throws her eyes about the painting round
And whom she finds forlorn she doth lament.
At last she sees a wretched image bound,
That piteous looks to Phrygian shepherds lent:
His face, though full of cares, yet show'd content;
Onward to Troy with the blunt swains he goes,
So mild that Patience seem'd to scorn his woes.

In him the painter labour'd with his skill
To hide deceit, and give the harmless show
An humble gait, calm looks, eyes wailing still,

A brow unbent, that seem'd to welcome woe;
Cheeks neither red nor pale, but mingled so
That blushing red no guilty instance gave,
Nor ashy pale the fear that false hearts have.
(Lucretia 1499 ff.)

Auf dem Gemälde: *Achille e Teti* ist Achill dargestellt, den vorn aufgepflanzten Speer mit ausgestrecktem, gepanzertem Arm haltend, das Gesicht im Profil. Dazu lassen sich vielleicht die Verse vergleichen:

For much imaginary work was there;
Conceit deceitful, so compact, so kind,
That for Achilles' image stood his spear,
Griped in an armed hand; himself behind
Was left unseen, save to the eye of mind:
A hand, a foot, a face, a leg, a head,
Stood for the whole to be imagined.
(Lucretia 1422 ff.)

Allerdings müßte man nach diesen Versen bei Autopsie ungenaue Erinnerung annehmen; denn danach wäre Achill selbst nur theilweise sichtbar gewesen. Vielleicht erschien auf dem Originalgemälde die Gestalt etwas im Schatten. Ich wage nicht vor einem beabsichtigten Besuch in Mantua aus diesen Uebereinstimmungen, die doch vielleicht zufällig sind, Schlüsse zu ziehen, und begnüge mich hier mit diesen vorläufigen Bemerkungen. Jedenfalls wäre es ein höchst merkwürdiger Zufall, wenn der große Dichter, ohne selbst in Mantua gewesen zu sein, nicht bloß mehrfache mit diesem Orte zusammenhängende Kenntnisse entfaltet, sondern auch den Mantuaner Maler Giulio Romano so richtig und mit der Grabschrift übereinstimmend charakterisiert hätte, und wenn er außerdem mehrfach Gemälde geschildert hätte, welche mit den von Giulio Romano in Mantua gemalten nicht bloß im Sujet und im Charakter, sondern auch in der Darstellungsweise übereinstimmten.

Hamlet, die Tragödie des Menschengeistes.

Von

Ernst Traumann.

> So mußt Du sein,
> Dir kannst Du nicht entfliehen.
>
> Goethe (Dämon).

Auf dem Höhepunkte seines Fühlens und Schaffens besinnt sich der Genius auf sich selbst, und er erkennt zugleich mit seinem göttlichen Wesen sein Leiden in dieser Welt. Da erblickt er sich mit ehernen Banden an die Erde geschmiedet; mit stets erneuter Gier frißt der Geier der Leidenschaft an seinem unverwüstlichen Herzen, indeß sein Feuergeist unbezwingbar in die Ferne schweift — bis ihn, den ewig Vorbedachten, der Thatenmensch, der Held des Augenblicks, erlöst. Oder ihn begleitet ein Dämon, frech und kalt, und er irrt als unbehauster Flüchtling taumelnd von Begierde zu Genuß und doch dabei verschmachtend über die weite Erde, bis seine Seele Ruhe findet im Angesicht und Augenblick ihrer ersten und letzten That. Und noch ein Bild: den hochfliegenden Menschengeist, der nur mit sich und seinem eigenen Weltbilde beschäftigt, jedem irdischen Ziele schon abgewandt ist, zwingt das Schicksal, in der Gestalt des ermordeten Erzeugers sich an sein Herz drängend, zur Welt der Wirklichkeit darnieder und fordert von ihm selbst die rächende und befreiende That eines Herakles.

Prometheus, Faust und Hamlet. Was die Mythe des Griechenvolkes in ein einziges Bild geprägt, das kleidet der deutsche Dichter in das Gewand des Dramas. Aber dem innersten Zuge seiner epischen Natur folgend, vermochte er dem Gedichte diese Form nur zu leihen.

Ueberall entstrebte dem knappen Wesen des Dramas die Fülle d
Gesichte, die der Dichter hier bannen wollte, und so steht Faust a
Zuschauer bloß am Flusse der Zeit und sieht deren Wandelbild
bunt und flüchtig an sich vorübergleiten, um sich zuletzt über a
das Geschaute als reiner Geist in höhere Regionen zu erheb
Anders Shakespeare. Mit der unerbittlichen Gewalt des echt
Tragikers wirft er seinen Helden mitten in den Strom des Lebe
läßt ihn eine Weile verzweifelt dagegen ankämpfen, bis er, das gar
Geschlecht seiner Widersacher mit sich hinabziehend, in den Well
versinkt. Nicht der verzehrende Erkenntnißtrieb führt Hamlet üb
die Welt der kleinen Menschen hinaus — aus dem Drange persö
lichster Erlebnisse erwächst sein ungeheures Leiden. Kein Uebermens
wie Faust, der vom Himmel die schönsten Sterne und von der Er
jede höchste Lust fordert — aber Einer, der, um sein inners
Erdenglück betrogen, sich allein auf sich selbst stellt, dem Schick
trotzt und lieber untergeht, als Göttern und Menschen das Op
seines Eigensten, seines selbstherrlichen Geistes, darzubringen.

Im tiefsten Sinne ist Hamlet eine Schicksalstragödie. In d
Labyrinth ohne Ausweg verirrt sich der, der in ihr einen Streit
erblicken vermeint, der zwischen dem leidenschaftlichen Willen u
der Erkenntniß des Helden tobe. So liegt die Frage hier nic
Einem unausweichlichen Sollen, wie Göthe es für die Tragödie d
Alten in Anspruch nimmt, stellt Hamlet sein ganzes, letztes Se
wie er es aus dem Schiffbruche des Lebens gerettet hat, gegenüb
wenn auch einem Sollen, das der moderne Dichter nicht von auß
her, aus starrer Götter- oder Menschensatzung, sondern aus d
Helden tiefster Seele holt. In dieser Eigenart des Problems st
Hamlet selbst unter den Tragödien Shakespeare's allein. In der G
stalt eines Brutus, Othello, Macbeth, Lear kämpft der bestimmt
artete Charakter, sei es als Staatsmann, Gatte, Vasall oder Fürst geg
den Menschen. «Die Person von der Seite des Charakters betrach
soll; sie ist beschränkt, zu einem Besonderen bestimmt; als Mens
aber will sie. Sie ist unbegrenzt und fordert das Allgemein
Diese Maxime, die Goethe auch für den Hamlet in Anspruch nim
trifft auf ihn nicht zu. Hamlet's freiem Menschenthum ist je
Theilung fremd; das Schicksal erst ist es, das sie ihm aufzwing
will und sein Kampf gegen dieses Ansinnen ist sein tragisches Leid

Es wäre müßig, dem Gedanken nachzuhängen, den Bernha
ten Brink anregt, «welche Erfahrungen aus Shakespeare's V
gangenheit und aus der Gegenwart die Stimmung, aus der Ham

geboren wurde, begründeten, welche Momente den Dichter veranlaßten, hier um so viel tiefer in die Abgründe seiner eigenen Seele hinabzusteigen, als er es je zuvor gethan». Wie und wann erlebte Goethe seinen Faust? Stets ist eine solche Dichtung die Frucht eines Menschenlebens; dem Künstler selber unbewußt reift sie heran, bis sie, an's Licht des Tages getreten und geformt, ihren Schöpfer anblickt und dem Erstaunten zuruft: Das bist Du! Auch der Vergleich mit der äußeren Quelle, aus der Shakespeare geschöpft, sagt dem, der die Lösung des Hamleträthsels sucht, nichts weiter, als daß der Dichter aus einem rohen Mythus eine Tragödie des Menschen geschaffen und aus dem Hamlet der Sage mit seinen thierischen Instinkten einen tiefsinnigen, feinfühlenden Helden, der mit jenem nichts mehr gemein hat als den Namen und den einen Zug der Verstellung, den Shakespeare, seiner Gewohnheit folgend, einem mit der Amlethfabel vertrauten Publikum nicht vorenthielt, aber als durchaus tragisches Mittel verwerthete. Ein helles Licht aber fällt auf die geheimnißvollen Kräfte, die bei der Entstehung dieser Dichtung gewaltet, wenn wir uns vergegenwärtigen, an welcher Stelle Shakespeare's Hamlet in der Reihe seiner übrigen Dramen auftaucht. Als der Dichter diese Tragödie entwarf, hatte er sich soeben vom Julius Caesar befreit. Es war ein Problem, das ihm, wie zuvor die englischen Königsdramen, eine geschichtliche Quelle in nahezu allen Einzelheiten der Handlung, bis auf die kleinsten Züge der Gestalten entgegengebracht hatte. In seiner Seele lebte noch das Bild jenes «ernsthaften und sanften» Helden Plutarch's, der wie kein Anderer seinem Hamlet gleicht, ja, der sein Vater sein könnte: Brutus. Eine tiefe Erkenntniß war dem Dichter aufgegangen, seit er die große Epopöe seiner Historien geschrieben. Nicht mehr in der großen Welt, der äußeren, lauert das tragische Schicksal kampfbereit auf den Irdischen, nein, in des Menschen eigener Brust liegen die finsteren Mächte verborgen. Auf die unbefangenen, ungebrochenen Helden einer reisigen, feudalen Zeit, die nur mit äußeren, sichtbaren Gegnern streiten, folgt ein neues Geschlecht, der moderne Mensch mit seinem zerklüfteten Herzen. Das Gewissen wird zur richtenden und rächenden Gewalt dieser Welt. In Heinrich IV. erhebt es leise sein Haupt. Im dritten Richard steht es als die Nemesis plötzlich, fast unvermittelt am Ausgang der Tragödie. Gegen Brutus aber kämpft es schon von Anbeginn an neben anderen Gewalten, wenn auch schließlich versöhnt. Im Hamlet vollends ist es der eifersüchtige Gott, der nichts Aehnliches mehr neben sich duldet: es ist hier das

ausgesprochene Prinzip der tragischen Handlung. Noch streitet Brutus nur Pflicht gegen Pflicht, und die Frage heißt nur: Welc ist die höhere? Wer wiegt schwerer, Freund oder Vaterland? U Brutus, der Reife, Milde, überwindet leicht; er stirbt in edler Resi nation, wenn auch der Geist seines Gegners das Feld behauptet · seine Welt blieb ihm treu.

Im Hamlet ist das Brutus-Motiv bis zum Aeußersten gesteige Kein Anklang mehr an eine geschichtliche Persönlichkeit, jede his rische Zufälligkeit ausgeschlossen. Brutus, ohne zureichende Ken niß der Menschen und der realen Verhältnisse, irrt nur in sei That; Hamlet aber, der Tiefblickende, muß sich selbst verlieren, muß schuldig und sündig werden. Auf ihm lastet auch ein schwere Loos als auf dem Römer. In sein innerstes Leben hat das Schick eingegriffen. Nicht die Zukunft seines Staates und Volkes bekümm ihn, wie Brutus, der nur in seinem politischen Ideal, nur als M sich getäuscht und verletzt fühlt. Nein, in seinem menschliches Dasein hat Hamlet der Schlag getroffen. Und darum empfindet ihn wie eine persönliche Kränkung, die ihm die Götter angeth und er erhebt sich wider die Natur und die ewigen Mächte. Ti als bei Brutus verquickt sich die einzelne That, die ihm das Schic als Lebenswerk aufgebürdet, bei Hamlet mit dem Sein und Den des ganzen Menschen. Was nur vorübergehend jenen durcheinan rüttelt, der Kampf der Wahlentscheidung, das Abwägen der Mot jener innere Aufruhr:

> Bis zur Vollführung einer furchtbar'n That
> Vom ersten Antrieb, ist die Zwischenzeit
> Wie ein Phantom, ein grauenvoller Traum.
> Der Genius und die sterblichen Organe
> Sind dann im Rath vereint; und die Verfassung
> Des Menschen, wie ein kleines Königreich,
> Erleidet dann den Zustand der Empörung —

bei Hamlet ist dieser Streit permanent, oder vielmehr er ihm gar nicht mehr möglich. Unverrückbar ist das Schwergew seines Geistes geworden, die Welt mit ihren Werthen gewinnt kei Raum mehr in seinem Innern, unbeweglich steht er ihr gegenü Sie oder er — Sein oder Nichtsein, das ist die Frage. So trit dieser Tragödie alles öffentliche Leben zurück hinter die tief Regungen und Bekümmernisse des Menschenherzens. Staatliche I stenz, gesellschaftliches Treiben — Alles dient hier nur als F *Wundervoll* die Inspiration Shakespeare's, den Menschen Hamlet

unmittelbare Beziehung zu den geheimen Gewalten dieser Welt zu setzen und den Blick des Zuschauers einzig und allein auf das Innere des Helden zu richten: Er läßt das Schicksal selbst reden und sichtbar handeln!

Der Geist von Hamlet's Vater steht nicht nur am Eingange der Tragödie; er ist das bleibende Wahrzeichen sowie die bewegende Kraft des Ganzen. Nicht wie der Geist Caesar's dem Brutus, nicht wie Banquo's Geist dem Macbeth, nicht wie die Geister der Ermordeten dem düsteren Richard und dem sonnigen Richmond als einmalige Verkündung nahender Rache und Verzweiflung oder künftigen Sieges erscheinen — der Geist von Hamlet's Vater ist ein Gespenst von Fleisch und Blut. In kriegerischer Rüstung kommt es auf Helsingör's Terrasse, im Friedensgewand in's Gemach der Königin. Es lebt und dauert fort im Fegefeuer als menschliche Persönlichkeit. Noch ist es ein fühlendes Wesen, das die Königin, sein Weib, liebt und den Bruder, seinen Feind, haßt. Ihm selbst soll und kann hienieden noch geholfen werden. Wie eindringlich darum sein Ruf nach Erlösung, wie nachdrücklich sein Gebot der Rache! Mitleid ist das Gefühl, nicht Schauder, das es in Hamlet dauernd erweckt. Und damit jeder Zweifel an seiner Realität schwinde und der entsetzte Zuschauer es nicht für eine visionäre Ausgeburt von Hamlet's Melancholie halte, zeigt es sich nicht allein dem Sohne: die kleine, gläubige, treue Gemeinde der wackeren Soldaten ist es noch, der es seinen Anblick vergönnt — nicht aber der gefallenen Königin. Edel, gerecht und sittlich, wie der Name, der den alten König überlebt, ist auch das Verlangen des Geistes. Was er von Hamlet heischt, kann nur dem tiefsten Wollen, dem eigensten Gefühle des Sohnes entsprechen: Rache am verabscheuten Mörder. Keine Orestie soll sich hier wiederholen, Hamlet soll sein Herz nicht beflecken, sein Gemüth nichts gegen die Mutter ersinnen. Wiederherstellen nur soll er, wie Brutus es als seine gottgewollte Aufgabe wähnt, das Recht und alte Ordnungen. Aber deutlicher als diesem, unverkennbar, winkt Hamlet im Geist das Schicksal selbst. «Wie du es auch betreiben magst» — die Wahl und die Qual der Wege und der Mittel bleibt Hamlet überlassen, aber das Ziel wird ihm unabänderlich gezeigt.

Aehnlich der Scheidung, die Goethe vollzieht, wenn er seinen weichgemuthen Helden die schicksalsvollen Gestalten zur Seite oder gegenüber stellt, die doch nur einen Theil der Seele darstellen, der jenen fehlt — dem Clavigo den Carlos, dem Tasso den Antonio und

schließlich seinem Faust den Mephisto — nimmt Shakespeare, um das Verhängniß Hamlet's zu versinnlichen, eine Theilung vor, indem er vor Hamlet den Geist aufsteigen läßt. In seines Vaters ehrwürdiger Gestalt naht sich ihm das Gespenst. Es ist ein Theil von Hamlet selbst. Was es von ihm will, ist nichts Anderes, als was er selber wollen könnte, wollen sollte! Seine eigene Vergangenheit, mit der er in der fürchterlichen Anklage gegen Mutter und Natur gebrochen hat, sein erlöschendes Fühlen verkörpert es, und seine eigene Zukunft giebt es ihm warnend in die Hand. Nur was unbewußt in Hamlet selbst lebendig ist und seinem Leben die entscheidende Richtung giebt, stellt es den Sinnen dar. Der Geist ist in Wahrheit sein Dämon, sein Schicksal. — Und gegen ihn empört sich titanisch der Sinn Hamlet's. Wie konnte das geschehen?

Vom ersten Erscheinen des Prinzen, wo er einsam trauernd im Gepränge des Königsaales steht, bis zu jenem Augenblicke, da er sterbend dem Freunde die Rettung seines Namens an's Herz legt, tritt uns in Hamlet eine gebrochene Gestalt entgegen. Er trägt gleich den andern Helden der großen Tragödien Shakespeare's von Anbeginn an den hippokratischen Zug im Antlitz. Wie im majestätischen Lear, da er sich in wahnwitzig überquellender Königslaun[e] seiner Macht und seiner Pflicht begiebt, hat sich schon grauenha[ft] auch in ihm ein Schicksal vollzogen, das sich gänzlich nur erfülle[n], das er nur noch auskosten muß. Den seelengesunden Hamlet e[r]blicken wir nicht mehr; aber jedes Wort aus seinem oder seiner G[e]treuen Munde erinnert uns an den, der er einst war, und malt u[n]s sein edles Bild. Denn es ist eines der still wirkenden Geheimnis[se] dieser Tragödie, daß es wie schmerzliche Entsagung über ihre Helden liegt, und daß wir immer wieder der Vergangenheit vo[r]werfen müssen: «O, welch' ein edler Geist ist hier zerstört!» und d[er] Zukunft die Versicherung ertheilen:

> er hätte,
> Wär' er zum Thron gelangt, unfehlbar sich
> Höchst königlich bewährt!

Schon Goethe hat über den Schein der Zufälligkeiten und d[es] äußerlichen Beiwerkes hinweg tief in das reine und sittliche Wes[en] Hamlet's hineingeblickt. Aber das eigenste Gepräge dieser Erscheinu[ng] zeigte er uns nicht, da er, stimmungsvoll in der sentimentalisch[en] Betrachtungsweise seines Wilhelm Meister malend, nur ihre Gemüt[s]seite anblickte. Gewiß schlug einst in Hamlet's Brust ein leide[n]*schaftlich* glühendes Herz, und hierin wurzelt tief jene Pietät geg[en]

seine Erzeuger, die anfänglich selbst der schwachen Mutter noch «gerne gehorcht», um sich späterhin in so lodernden Flammen zu verzehren und jene Menschenliebe, die sich in dem berühmten Monologe noch einmal so überzeugend, weil so spontan, hervordrängt:

> Denn wer ertrüg' der Zeiten Spott und Geißel,
> Des Mächt'gen Druck, der Stolzen Mißhandlungen,
> Verschmähter Liebe Pein, des Rechtes Aufschub,
> Den Uebermuth der Aemter und die Schmach,
> Die Unwerth schweigendem Verdienst erweist!

Aber schon allein die befremdende Beobachtung, daß diese Gefühle, wenn auch unter dem Eishauche furchtbarer Enttäuschungen, doch so jäh erlöschen, muß uns lehren, daß das Bezeichnende, Wesentliche dieser Natur anderswo liegt: der Geist ist Hamlet's Element. In dem, was der Dichter *conscience* nennt, liegt seines Helden Heil und Unheil beschlossen. Es ist jene Selbstbesinnung und Gewissenhaftigkeit, die von sich selber sagen darf: «Mir gilt kein scheint». Auch da, wo sich Hamlet's Blick nach außen richtet und, stets scharf und untrüglich, durch jede Schale hindurch den innersten Kern der Menschen erfaßt, ist dies Erkennen rein intuitiver Art. So spricht Gottfried Keller einmal von dem Hamletartigen des Auftrittes, wo Jesus in der Scene mit der Ehebrecherin Worte für sich hin in den Sand schreibt.

Ein Wesen rein menschlicher Art wollte Shakespeare in Hamlet zeigen. Das erhellt schon aus dessen einziger Lage. Hamlet ist in keiner Weise durch politische und sociale Aufgaben und Schranken bestimmt. Seine hohe Geburt allerdings weist ihm eine fest umgrenzte Sphäre zu; aber in freiem, kühnem Menschenthum setzt er sich über sie hinaus und wählt sich Ophelia zur Braut, Horatio, der «keine Rente hat, als seinen muntern Geist» zum Freund. Die Hoffnungen, die er als Kronprinz — auch in dem Wahlreiche nicht allzu sicher — hegen durfte, bilden erst in seinem Verfall ein bestimmendes Motiv für ihn, er erwähnt ihrer erst in seinen letzten Stunden. Wollen und Denken fließt in dieser Lage bei ihm in Eins zusammen, ja der Wille schweigt gänzlich vor der Betrachtung und verneint sich. Die Beziehungen der Dinge zu einander lösen sich für ihn. In hochgesteigertem Innenleben bildet sich sein Blick für das Wesentliche, seine Vorliebe für die Beschäftigung mit den letzten Dingen und seine tiefe Neigung zur Welt der Kunst, die ihm den reinen, maßvollen Spiegel der Zeit, der in ihr wohnenden heil- und

unheilvollen Kräfte bedeutet. In all' diesem berührt er sich n
mit jenen schöpferischen Geistern, die ihr Dasein aus der Hand
Schicksals empfangen und sich in unmittelbarer Fühlung mit ih
Genius wissen. So überrascht uns in dieser Tragödie das Her
ragen des Uebersinnlichen nicht und wir finden Hamlet's Berühr
mit dem Geiste nicht unnatürlich. Ist es uns doch bei jedem se
tiefen Gedanken zu Muthe, als ob auf dieser ahnungsvollen, zart
saiteten Seele die Hand des Weltgeistes spielte.

Diesen genialen Hamlet zeigt uns die Tragödie nur in sei
Niedergange. Das Leiden dieses Geistes ist ihr Inhalt. Eine fur
bare Gefahr birgt stets eine Veranlagung, wie sie Hamlet zu T
ward, wenn sie sich nicht mit der Welt der Wirklichkeit in's Gle
gewicht setzt oder sie in eigenem Schaffen überwindet: im blo
Beschauen betont sich der Geist ohne Maß und Ziel und läßt
Seelenkraft verkümmern, die ihn selbst erhält und mit dem All
bindet. Schwieriger als bei irgend einem anderen Helden Sh
speare's ist es, in Hamlet's Wesen und Werden den Punkt au
finden, wo seine Schuld beginnt. Der große Britte selbst betrac
seine Menschen von einem Standpunkte aus, der jenseits von
und Böse liegt. Seine Helden leiden an etwas, das ihnen die V
ursprünglich zur Tugend anrechnet, sie freveln durch etwas, das
sich gut ist und nur durch ein Uebermaß böse wird. Die vertraue
Natur Othello's schlägt in ihr Gegentheil um, Macbeth's mannh
Ehrgeiz artet in Verbrechen aus, ja selbst in Lear ist ein h
Herrschersinn nur die Kehrseite seiner späteren Selbstvergessen
Wohl läßt es der Dichter außer aller Frage, daß dem Menschen
Vernunft als Mittel gegeben ist, seine Leidenschaft zu erkennen
zu bewältigen; aber so groß und elementar ist diese Gewalt in se
Helden, daß wir immer wieder den unglückseligen Sternen
größere Hälfte ihrer Schuld zuwälzen. Hamlet vollends beg
nichts von der Welt, wie jene Menschen der Gefühlsleidenschaft,
mit dem Streit zwischen Willen und Vernunft schwindet für
auch das Bewußtsein eines Unrechtes. Wenn er in seinen Sel
anklagen etwas wie Schuld fühlt und diese gerade im Mangel
licher Leidenschaft erblickt, so entzieht sich dieser Fehler se
Natur jeder Zurechnung; aber das eigentliche Uebel vermag
selbst nicht zu erkennen. Unbewußt nur bezeichnet er es in
für ihn so bitteren Wahrheit: «An sich ist nichts weder gut n
böse; das Denken macht es erst dazu». Denn das, was er als
Prinzip dieser Scheidung erkannt hat, das Denken, ist sein eigen

Verhängniß. Und es ist das Urleiden unseres Geschlechts. So steht er da wie der erste Mensch, der vom Baume der Erkenntniß gegessen und den Frieden des Paradieses verloren hat. Wann sich sein Denken so verderblich in sich geneigt hat, wo «der Gran von Schlechtem» zuerst «des edlen Werthes Gehalt in seine eigene Schmach hinabzog» was «Naturmal» oder «Gewohnheit» an ihm verschuldet — wie er in einer allgemeinen Betrachtung so bedeutungsvoll vor dem Erscheinen des Geistes spricht — wie weit sein Leiden schon gediehen war, ehe wir ihn von Angesicht kennen lernen: wer vermöchte das bei einem Leiden zu sagen, das so rein- und urmenschlich ist wie das seinige?

Geweckt und gefördert wird es durch erschütternde Ereignisse, und hier liegt der greifbare, sinnenfällige Anfang der Tragödie. Einen völlig Einsamen erblicken wir sofort in der düsteren Gestalt, die abseits vom Throne steht, indeß im Königssaale eitel Glanz und Schimmer herrscht und prunkende Gestalten kommen und gehen. Einen tief tragischen Eindruck erhalten wir von Hamlet bei seinem ersten Erscheinen; denn mit den tragischesten Persönlichkeiten der Alten, mit Prometheus, Oedipus, Philoktet theilt er das grauenvolle Schicksal der Verlassenheit. Eine Kluft trennt ihn von seiner Zeit, seinem Volke, seiner Umgebung. In ein «schales» und «spitzfindiges» Jahrhundert, in eine «feiste, engebrüstige» Zeit ist er getreten. Auch Brutus ist in eine fremde Welt gekommen, die Zeiten seines republikanischen Ideals sind längst dahin; aber er findet doch Kraft genug, ihm nachzuhängen. Auch Macbeth hat sich in ein zu spätes Jahrhundert verirrt, er sehnt sich nach einem Zeitalter, wo heroischer Sinn und robuste Kraft sich ungestraft ausleben durften:

In alten Zeiten auch ward Blut vergossen,
Eh' Menschensatzung säuberte den Staat,
Den friedlichen. Ja, später auch sah man
Morde, zu gräßlich schon dem Ohre. Damals,
Wenn das Gehirn heraus war, starb der Mann,
Und so war's aus. Doch jetzt erstehn sie wieder
Mit zwanzig tödtlichen Morden an den Häuptern,
Und treiben uns von unsern Stühlen —

aber noch lockt es ihn zu seinen blutigen Zielen. Wie anders Hamlet: ihm fehlt jede tiefere Beziehung zu seiner Zeit, jede Verbindung, aus der er Halt gewinnen, jedes Interesse für sie, woraus er Leben, Nahrung oder gar eine Aufgabe schöpfen könnte. Er steht allein für sich, wie das lebendige Gewissen in einer heterogenen, verlogenen Welt. Die Zeit Dänemarks ist erfüllt, da Hamlet

auftritt. Nach kurz aufflackerndem Glanze, der sich an den ehrwürdigen Namen seines heldenhaften Vaters knüpft, ist der Staat in tiefe Fäulniß versunken. Die blutige That, die auf Dänemarks Throne geschehen ist und den ersten, ältesten der Flüche trägt, Mord eines Bruders, sie ist nicht der Beginn und nicht die Ursache, nein, nur ein Symptom und die Folge allgemeiner Verderbtheit. Ein unheilvoller Zustand herrscht, eine unheimliche Stimmung gährt:

> Des Wohlstands und der Ruh Geschwür,
> Das innen aufbricht, während sich von außen
> Kein Grund des Todes zeigt. —

das verrufene Volk, wankelmüthig und «verschlämmt», sofort bereit, in schmutzigen Wogenmassen den altersgeheiligten Königsthron zu überfluthen. Verbrechen, Schwäche und Lüge sind in dieser Welt der Konvention heimisch geworden. Nicht die Thatkraft und das Gewissen, sondern «Gewohnheit» und das «Alterthum» bloß sind «die Stützen und Bekräft'ger jeder Würde», jeder Autorität.

An der Spitze der König, der gemeine Verbrecher, die Verkörperung des schlechten Gewissens; — man brauchte ihn nicht erst im «Schauspiele» und nicht vor dem Betstuhle zu sehen; man braucht von diesem Gleißner nichts weiter zu hören, als die gewundene, gedrechselte Rede, die er zu Anfang im Thronsaale spricht, um sich zu sagen: Dieser Mensch ist gezeichnet! Ueberall geht er krumme Wege; er schmeichelt, wo er befehlen könnte; aus dem Hinterhalte nur wirft er seine Schlingen und für jeden seiner schändlichen Anschläge hat er seine Kreaturen bereit. Vom alten Polonius an über die «Schwämme» Rosenkranz und Güldenstern und die «Mücke» Osrick hinweg bis zum jungen Laertes stellt er sie in seine schurkischen Dienste und nützt gleich gewissenlos die Jugendfreundschaft, die Sohnes- und Vaterliebe wie die Liebe der Braut für seine Zwecke aus. Von Hamlet dem Reinen, der ihn und seine Absichten mit den Blicken eines «Cherubs» durchschaut und ihn wie die Sünde haßt, trennt ihn eine Welt.

Ihm zur Seite die gefallene Königin. Nicht schlecht, aber die Schwäche selbst — die wahre Evastochter. Ganz Nerv, ganz Sinn (*sense*) ist sie die haltlose Beute des Augenblicks, stets rührselig und anempfindend, ob es nun gilt, von Hamlet's Melancholie zu erzählen oder den Tod Opheliens zu berichten. In keinem anderen Wesen hätte der Dichter die Entartung der Zeit besser zeichnen können als in diesem verirrten Weibe, das zum jammervollen Bindegliede geworden zwischen zwei sonst so trostlos klaffenden Generationen. Gleich

·hütternd die Klage des Geistes um die ewig Verlorene wie das ·dammen des Sohnes.

Geschäftig um das Königspaar der Kämmerer Polonius. Die che Narrenfigur Shakespeare's, aber nicht wie in den übrigen men, etwa im Lear, bloßer Zuschauer oder berichtender Chor, lern in die Handlung organisch eingreifend. Der gemeine ıschenverstand in Person. Seine anscheinend goldenen Sprüche ›n die intuitiven Wahrheiten Hamlet's gehalten, sämmtlich aus Alltagsleben gezogen, wie auf der Straße gefunden. Und nur ·te, Worte, Worte! Hinter keiner Aeußerung, keinem Thun eine ıre Ueberzeugung. Sein Haus der Sitz modischer Konvention, z und gar auf den Schein der Ehrbarkeit zugeschnitten. Kein eres Gefühl gegenseitiger Achtung und beglückenden Vertrauens. a Vater soeben mit guten Lehren ausgerüstet, ertheilt der Sohn Schwester frischweg seinen grünen Rath und seine junge Weis- und eilt nach Paris, ein lockeres Leben zu führen, das der ;erhin vom Vater ausgesandte Spion, ein gewöhnlicher Lakai, er- chen muß. So steht der Alte stets mit dem lauschenden Ohre der Wand und er stirbt in seinem jämmerlichen Berufe, da ihn aufgebrachte Hamlet, wie eine Ratte, durch die Tapete hindurch icht. Die Karrikatur des würdigen Alters, ein Spott und Spiel das junge Geschlecht, aberwitzig anstatt weise, eitel, voreilig, ıütz anstatt, wie im Tode erst, «sehr still, geheim und ernst» zu ı. Eine tiefe Symbolik liegt darin, daß es gerade der Typus des tten Verstandes ist, der sich dem genialen Hamlet so aufdringlich ıert und dessen Berührung ihm mit der Schuld das letzte Ver- ·ben bringt.

Ein Kind der neuen Zeit sein Sohn Laertes. Ihn beherrscht nz und gar das Blut, die Leidenschaft. Wenn Hamlet im Bilde ner Sache, in dem Schicksale, das er mit der Tödtung des Polo- ıs heraufbeschwört, sein Gegenstück sehen konnte, so hätte er in ertes ganzem Wesen den Gegensatz zum seinigen erblicken rfen. Wie Laertes des Vaters Rache betreibt, sich Anhänger ge- nnt, den König überfällt, wie er dann sofort zu jedem, auch dem wissenlosesten Handstreich gegen Hamlet, den wahren Thäter, be- it ist, entschlossen sogar den Mörder — man beachte! — «in der irche zu erwürgen», wie er ihn im Grabe der Schwester anfällt ıd schließlich ihn vor den vergifteten Degen zwingt, so durch den utalen Muth das «Gefährliche» in ihm erweckend — welch' ein

Gegensatz zu dem grübelnden Helden des Zweifels, des Gedankens, des Gewissens!

So der Hof, an den Hamlet von der Hochschule Wittenbergs, voll trüber Ahnungen über seines Vaters jähen Tod, voll bitteren Schmerzes über die rasche Heirath seiner Mutter zurückgekehrt ist. Wie ein versengender Blitz mochte wohl diese fürchterliche Kunde in das Lebensmark des jungen Stammes gefahren sein! Mit seinem Horatio stille seinen reinen Neigungen nachgehend, hatte sich schon vor dieser Wende seines Lebens anders als sonst in Menschenköpfen in diesem Kopfe die Welt gemalt. Jetzt versenkt sich sein Geist, durch kein äußeres Motiv mehr in Schwebe gehalten, lediglich seiner Schwerkraft folgend, in sich selbst. In düsteren Flammen verglüht sein Herz. Mit der Untreue und Lieblosigkeit der Mutter ist ihm die Treue selbst untreu, die Liebe selbst lieblos geworden, die Welt und Alles, was sie in sich birgt, ist in ihr wüstes Chaos zurückgekehrt. Hamlet spricht seinen ersten Monolog. Es ist ein Augenblick, wie der, da Faust alle Güter und Werthe des Lebens verflucht hat und der unsichtbare Geisterchor sich vernehmen läßt:

> Weh, weh!
> Du hast sie zerstört
> Die schöne Welt,
> Mit mächtiger Faust.
> Sie stürzt, sie zerfällt!

In wüthender Verzweiflung denkt er nur an die Vernichtung seiner selbst: Selbstmordgedanken fluthen durch seine Seele. Aber — so drängt sich uns hier eine Frage auf — halten ihn keine Gegengewichte mehr aufrecht? Lebt nicht Ophelia noch und Horatio?

Mit wundervollem Feinsinn hat Shakespeare in der Ophelia ein Motiv in die Handlung eingeflochten, das die grausige Tragödie oft zur weichsten Elegie herabmildert. Hier in den Worten dieses ätherischen Wesens klingt der Sturm, der über Alles hereinbricht, was sich mit Hamlet's Schicksal berührt, in klagenden Tönen, wie durch eine Aeolsharfe aus. Daß die zarten Saiten am Ende zerbrechen — wen kann dies Wunder nehmen? Die Liebe zu einem nicht ebenbürtigen Mädchen — auch dieser Zug stimmt ganz zu dem vorurtheilsfreien, jedes Ceremoniell und jede Konvention durchbrechenden Genius des Helden. Aber eine Schranke anderer Art hat die Natur zwischen den Liebenden aufgerichtet, an der sich die Lebenswege der Beiden auf immer scheiden. Ophelia hat, wie jene Undinen, die Geschöpfe des Elements, «wofür sie geboren und be-

gabt» erscheint, keinen Willen. Ihre Weisungen und Winke erhält sie aus der Hand des Vaters, der ihr das Leben geschenkt. Mit seinem Tode stirbt auch ihre Seele dahin. So fügt sie sich widerstandslos in das Gebot der Absage. Für Hamlet aber, der den Fall der eigenen Mutter gesehen, geht auch dieser Bruch in der allgemeinen Treulosigkeit des Weibes unter. Seine erstarrte Seele, seinen nur sich selbst setzenden Geist berührt die Liebe nicht mehr. Auf sein Thun übt Ophelia fürderhin keinen Einfluß. Er geht, ohne ihrer noch zu achten, seinen verhängnißvollen Gang — für ihn stehn andere Dinge auf dem Spiel. Schon Opheliens Absage hat der Dichter hinter die Scene verlegt; ihren Wahnsinn schaut Hamlet nicht, und ihren Tod erfährt er zufällig, wie ein müßiger Besucher des Kirchhofs. Man beachte dagegen — um Hamlet's Alleinstehn zu ermessen — welch' inneren Antheil Shakespeare anderen Frauen am Schicksal seiner Helden vergönnt. Brutus weiß sich stets im Einklang mit seiner Portia. Mit ihr erst schwinden seine letzten Hoffnungen dahin und es bezeichnet seinen inneren Tod, wenn ihn der Dichter — unvergleichlich schön — die kurzen Worte zu Cassius sagen läßt: «Portia starb». Selbst der grausige Macbeth verweilt bei der Nachricht, die entsetzliche Königin sei todt, in sinnenden Gedanken und spricht ergriffen: «Sie konnte später sterben. Es war noch Zeit genug für solch' ein Wort». Hamlet aber fragt, da er inne wird, es handle sich um Ophelias Leichenbegängniß, erstaunt bloß: «Was? die schöne Ophelia?» Auch da, wo sie noch zusammentreffen und mit einander reden, in der Gallerie des Schlosses und vor dem Beginn des Schauspiels, verstehen sie sich nicht mehr, dort wird ihre stumm flehende Geberde mißachtet und Hamlet's Rede erklingt ihr «mißtönend wie verstimmte Glocken», hier sitzen Beide — den Tod im Herzen — wie zwei sich fremde und gleichgültige Zuschauer unter den Schranzen der dänischen Majestäten, in höfischen Wendungen sich ergehend über das Spiel, womit Hamlet doch sein und ihr letztes Glück verscherzt. Ganz im Unbewußten vollzieht sich dieses Dasein der lieblichen «Maienrose». Ihr junges, keusches Leben wird nur im Wahnsinn vom Häßlichen dieser Welt berührt, um alsbald in sanften Melodien ausklingend, in ihrem reinen Elemente unterzutauchen. So zieht Ophelia wie ein flüchtiger Traum durch die Tragödie.

Eine andere Saite dagegen hat der Dichter mit Horatio angeschlagen. Eine Gestalt wie der treue Kent im König Lear, in deren Ebenmaß, wie in einem ruhig glänzenden Spiegel, das abnorme

Wesen seines Herrn widerscheint. Mit festerer Hand hat Shakespeare keine Figur gezeichnet als diesen «alten Römer» im besten Kleide des besonnenen, kernhaften Albion! Sicherlich hat er ihm ein gutes Theil seiner eigenen, gefesteten Seele mitgegeben — er ist «ein Stück von ihm» selbst. Ein Mann, dem man stets Fleisch und Blut wünschen möchte, um ihm einmal die Hand zu drücken und ihn als Freund «zu hegen in des Herzens Herzen». In seiner Nähe und Gegenwart allein sehen wir etwas von dem früheren, normalen Hamlet. Bei ihrer ersten Begrüßung — wie ernst, knapp, bieder, einfach klingen Horatio's Worte in den Hohn und Spott des Königsohnes; wie bald bringt diesen die würdige Ruhe des Freundes zur Sache! Wie bescheiden lehnt er das Lob Hamlet's ab und doch wie männlich fest steht er für den Erfolg des Dienstes ein, den Hamlet mit der Ueberwachung des Königs von ihm fordert! Wie treffend berichtigt er in der Kirchhofscene die ausschweifenden Gedanken des Prinzen über die Vergänglichkeit des Irdischen! Kein Anderer als Horatio hätte Hamlet, als er von der tödtlichen Ueberlistung seiner Jugendgefährten sprach, mit jenem leisen, aber um nichts weniger deutlichen Vorwurf begegnen dürfen:

Und drauf geh'n Rosenkranz und Güldenstern.

Welche Liebe und Besorgniß um den Freund spricht sich in fast jedem seiner wenigen Worte aus! Wie bangt es ihm, als Hamlet dem Geiste folgt, wie dringend stellt er dem Prinzen dessen gefährliche Lage nach der Rückkehr von der Seefahrt vor Augen, wie mahnt er, Unheil ahnend vom Zweikampfe ab! Entschlossen dann, mit Hamlet gemeinsam zu sterben, hält ihn nur dessen flehentliche Bitte in dieser herben Welt zurück; er bleibt, um dem stummen Freunde den letzten Dienst zu thun. Wie aber verhält sich Hamlet zu diesem Treusten aller Getreuen? Welch' thätige Theilnahme an seinem Geschicke gestattet er ihm? Gewiß ist die Empfindung für diese Freundschaft das einzige tiefere Gefühl, das Hamlet bis zu seinem Ende verbleibt; aber einen bestimmenden Einfluß auf sein Thun gewinnt es nie und nimmer. Von dem Geheimnisse des Geistes schließt Hamlet den Freund geflissentlich aus; ja er bindet ihm durch den verhängnißvollen Schwur, den die Getreuen in richtiger Ahnung des Kommenden weigern wollen, die Hände. So wandelt Horatio wie ein Geknebelter neben ihm her und ist nur auf seine eigenen Vermuthungen angewiesen. In hohem Grade bezeichnend für den Antheil, den der Prinz dem Gefährten einräumt, und für Hamlet's überreizte Auffassung ihres Verhältnisses ist es, daß er jener großen

Apostrophe an die Freundschaft bedürfen zu müssen wähnt, um Horatio für den kleinen — Polizeidienst während des Schauspiels zu gewinnen. Nur leise hat er zuvor den Schleier seines Geheimnisses gelüftet und so kann ihn der Freund weder vor dem Gefährlichen seines Thuns warnen, noch ihn mehr retten. Hamlet zieht gen England. In der verhängnißvollsten Zeit — von jenem Abend nach der Beendigung des Schauspiels an bis zu seiner Rückkehr — läßt er den Freund gänzlich von seiner Seite, und erst als es lange, lange zu spät ist, kettet er ihn wieder, und nunmehr unlöslich, an sich und entdeckt sich ihm ganz und gar.

So steht Hamlet durch die Schuld des Schicksals und die eigene allein. Sich selbst überlassen geht er unaufhaltsam seinem Sturze entgegen. Auf Helsingör's Terasse erhält er den letzten, schrecklichsten Stoß: er erfährt des Vaters Mord und — das Rachegebot. Ein Schlag und Antrieb zugleich. Was wird er thun? Wird er es vermögen, den Weg zur Welt zurückzufinden, den ihm der Geist zeigt, die Brücke zu ihr wiederherzustellen, die er vorher zerstört, seine Wurzeln wieder fest mit der Erde zu verbinden, die der Mutter Verrath gelockert? Einen Augenblick scheint es so, als er in den Geist dringt:

> Eil', ihn zu melden: daß ich auf Schwingen, rasch
> Wie Andacht und des Liebenden Gedanken
> Zur Rache stürmen mag.

Ja, wie Andacht und des Liebenden Gedanken — aber die Gluth solcher Gefühle ist schon im letzten Erlöschen. Nur ein Aufflackern ist es, um dann gänzlich zu erstarren. Wir fühlen es: in jener eisigen Nacht ist es wie Reif auf die letzten Blüthen seines Herzens gefallen. Kein Aufleben mehr möglich. Eine leere Stätte haben des Geistes mahnende Worte gefunden, sie «befruchten» Hamlet's Herz nicht mehr. Nachdem das Gespenst verschwunden, entringt sich Hamlets Lippen keine Klage mehr, wie nach dem Fall der Mutter, nein, ein fürchterlicher Fluch: *o cursed spite!* Wäre er, wie Lear, der Greis, an dem die Kinder gefrevelt, was an Hamlet Mutter und Schicksal, ihn müßte nun der Wahnsinn anfallen; — aber dieser jugendkühne Geist hält sich trotzig an sich selbst. Freilich, hart streift er am Irrsinn hin. Zuerst, nachdem die nächtliche Erscheinung verschwunden, spricht er wirblichte Worte; dann nach Opheliens Absage erscheint er verstört in ihrem Zimmer; mit irren Reden drängt er sie zur Weltflucht; wie ein Unsinniger hüpft und lacht er nach dem Schauspiel und fühlt nachher, wie im Fieber «die wahre

Spükezeit der Nacht» und «möchte heißes Blut trinken»; auch über sein Gespräch mit der Mutter, vor und nach Polonius' Tode, huscht es wie Wahn und Verblendung: er räth ihr das Gegentheil von dem zu thun, was er ihr gerathen! — Sein Geist ist getrennt von seinem Gefühle, das Band zwischen Kopf und Herzen ist zerschnitten; was des Menschen Sinn nährt und wärmt, ihm Halt und Kraft giebt, es versagt seinen Dienst. Alles, was in ihm einst lebendig war und unvermittelt hervortrat, kann er sich jetzt nur in gewaltsamer Erinnerung vergegenwärtigen. Vor dem sinnlichen Auge muß er das sehen, was in seinem Herzen stehn sollte. Er braucht, um sich aufzurütteln, zuerst seine Schreibtafel, dann des Schauspielers thränenvolle Rede vom «rauhen Pyrrhus» und zuletzt des Fortinbras feuriges Beispiel. So steht er, ähnlich dem entthronten und verwaisten Lear, und sucht und sucht nach seiner ehemaligen Gefolgschaft, aber nicht wie dieser nach seinen Geschöpfen jammernd, nein, nach seinem eigenen Herzblute. Er verlangt nach seiner eigenen Leidenschaft. (Das klang ehedem paradox, aber nun bestätigt es diese Tragödie!). Das Verlorene aber findet er nicht mehr und so hüllt er sich schaudernd vor Frost in das Gewand, das ihm noch geblieben und das doch seine Blöße nicht decken kann: es ist sein Geist.

Wie Grabeskälte geht es nun von dem Erstarrten aus und empfängt es die feindliche Menschheit, die sich ihm nähert. Eine schneidende Ironie verkündet Jedermann den Friedlosen. So spricht nur ein unversöhntes, starres Denken, das sich der Welt und dem eigenen todten Herzen gegenüber betont, wie Hamlet mit dem Könige und dessen Werkzeugen, mit der Mutter und mit sich selbst. Am schneidendsten ist sein Hohn nach der Enthüllung des Geistes, wo er die neue Erfahrung, die er gemacht und die mit seines Vaters Herzblute besiegelt ist:

> Daß einer lächeln kann und immer lächeln
> Und doch ein Schurke sein —

in seine Tafel schreibt. In dem «Buche des Gehirns» — wohlgemerkt! nicht in seinem Herzen — soll einzig und allein das Rachegebot, hier aber der Name des Schurken stehn. Und doch ist das Eine mit dem Andern nothwendig und untrennbar verbunden. Die Selbstironie in ihren ergreifendsten Tönen!

Zwei Schritte, die Hamlet, wie er glaubt, zur Erreichung seines Zweckes und zur Erfüllung der ihm vom Schicksal gestellten Aufgabe unternimmt, und die beide anscheinend einem plötzlichen Impulse entsprungen, jedoch tief in seinem Wesen begründet sind,

zeigen den traurigen Verfall seines Geistes: die Verstellung, das «wunderliche Wesen», das er annimmt, um den König über sein Vorhaben zu täuschen, und das Schauspiel, das er aufführen läßt, um seinen Feind «bis in's Leben» zu prüfen. Soweit ist es mit ihm schon gekommen. In einer ungeheuren Täuschung über den Erfolg dieser Mittel geht der sonst so Scharfblickende an sein verderbliches Werk. Er sucht den Weg der List, die Maske, und benützt die Kunst, der er sonst eine so hohe, objektive Aufgabe zugewiesen, für seine höchst subjektiven Zwecke. Und doch ist das Eine und das Andere nur die Kehrseite seiner wahrhaftigen Natur; zur passiven Verstellung fühlt sich Hamlet unfähig und das Gebot des Geistes allein erscheint dem allzu Gewissenhaften ein Boden, ein Grund, der nicht sicher genug ist.

Sonst aber versinkt das Ziel, wodurch ihn das Schicksal in einer großen Aufgabe über sich selbst hinaus führen wollte, völlig vor seinen Augen. Ohne jedes äußere Motiv und ohne die sichere Probe, die das eigene Gefühl verleiht, treibt Hamlet's Geist plan- und steuerlos auf der weiten See des Irrthums dahin. In leisen Symptomen hatte sich schon ehedem das Leiden gezeigt, das nun in rascheren Schritten sein Wesen verändert und untergräbt: es ist der Zweifel, die Leidenschaft des Geistes. Und alle Phasen des Zweifels durchläuft er. Er hatte an der Menschheit gezweifelt und an der Natur. Selbstmordgedanken erfüllten ihn, wenn er das Treiben dieser Welt betrachtete und sich selber. Aber um wieviel tiefer mußte er schon erschüttert sein, wie sehr hatte schon der Zweifel die Grundlagen seines Wesens zerstört, wenn wir vergleichen, welche Gründe ihn bei seinem ersten Selbstgespräche vom Selbstmorde zurückschrecken und jene, die er im berühmten Monolog «Sein oder Nichtsein» hervorstößt: dort ein dogmatischer Glaube — «oder hätte nicht der Ewige sein Gebot gerichtet gegen Selbstmord»; hier ein skeptisch philosophisches Abwägen des Für und Wider! Und nun zweifelt er selbst am Geiste des Vaters. Weit weg wirft er die Erscheinung, die ihm zuvor in so edler Bildung erschienen; vergessen ist sein andächtiges und liebendes Versprechen, des armen Geistes zu gedenken. Er will nicht nur Henker und blindes Werkzeug, er will Richter sein! Das Schicksal selbst soll auf die Wahrheit seiner Offenbarung geprüft werden. Eine Verblendung und Vermessenheit, die keine andere Macht mehr anerkennt als das eigne Ich. Während des Schauspiels erfüllt ihn dämonisches Vorgefühl des Sieges, wahnwitzig feiert er dann seinen eigenen Triumph. In diesem Taumel ist er zu

jeder That unfähig; ihn beherrscht ganz und gar die berauschende Empfindung: Ich habe Recht behalten! «Wetten» will er nun wieder — der Uebermüthige! — auf die Worte des Geistes! Dann das überhitzte Kraftgefühl in der Nacht. Und nun das Ueberraschen des betenden Königs, ein Augenblick, der erste und letzte, den ihm die Gottheit selbst zur Erfüllung ihres Gebotes zu gewähren scheint! Was thut er? Nichts, — er steckt das gezückte Schwert in die Scheide. Und warum? Er zweifelt. Und woran?

Er ist im Beten.
Jetzt will ich's thun — und so geht er gen Himmel:
Und so bin ich gerächt?

Es ist als ob Shakespeare ein ewiges Bild der Perversität selbst geben wollte. Hier der Mörder, der sich zum Beten anschickt, jedoch selbst sein Gebet für unsinnig hält, es vom Ewigen verworfen weiß — dort der nach göttlichem und menschlichem Rechte berufene Rächer, der das Gebet des Mörders heilsam wähnt. Anstatt sich zu sagen mit der Gewißheit einer wahrhaft gläubigen und festen Seele: Kein Mörder kann vom bloßen Gebet eine Heilswirkung erfahren, und — mit dem Schwerte zuzustoßen, giebt er den siechen Tagen des Frevlers die Frist, die ihm selbst zum Verderben wird. Muß uns nicht dünken, als ob der Mörder hier der Erleuchtete, Hamlet aber der Gottverlassene sei? «Und so bin ich gerächt (*And so am I reveng'd*)?» ruft es in ihm. Von seiner Rache spricht er nur noch. Jedes Gefühl von Verantwortung, von Verpflichtung, von Gebundensein ist verflogen. Aber tiefer noch muß Hamlet sinken. Von allen guten Geistern verlassen, tobt er — dem Gebote des Vaters zuwider und seinem eigenen Gelöbniß untreu — gegen die hilflose Mutter. Und jetzt wird das Maß seiner Leiden voll. Mit dem Harfner Goethe's darf er die himmlischen Mächte anklagen:

Ihr führt in's Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen schuldig werden.

Hamlet wird schuldig: Polonius fällt statt des Königs. Hier ist die große Wende der Tragödie. Wie ihr ganzer Verlauf nur den letzten fieberhaften Aufschwung einer schon gebrochenen Natur darstellt, so zeigt sich Hamlet's Fall am tiefsten, seine Schwäche am größten in dem Augenblicke, da er sich im Besitze der höchsten Kraft wähnt und endlich seinen Degen gebraucht. Mit stillem Vorwurf warnt der beleidigte Geist. Nun erst verfliegt der Fieberrausch. Eine plötzliche Ernüchterung kommt über Hamlet. An der Leiche des Polonius bekennt er vernichtet:

Der Himmel hat gewollt,
Um mich durch den und den durch mich zu strafen,
Daß ich ihm Geißel muß und Diener sein.

Sein eigner Fall tritt ihm in's Bewußtsein. Er weiß, daß er sein Schicksal aus der Hand gegeben hat. Seine bessere Natur ist mit seiner Widerstandskraft dahin. Willenlos fügt er sich in die Todesreise. «Zur Schurkerei» sollen ihn Rosenkranz und Güldenstern gleich Herolden geleiten. Noch einmal flackert es wie Erinnerung an frühere Kraft und Herrlichkeit in ihm auf, als er sich Fortinbras' kühnen Polenzug vor Augen führt — das Moment der letzten Spannung. Aber in dieser müden Seele wohnt kein Wille mehr. Nur eine Velleität ist es, da er sich anzufeuern meint: «Von nun an trachtet nach Blut, Gedanken, oder seid verachtet!» Sie sind schon verachtet, schon längst. — Wie bezeichnend für das bloß vegetirende Dasein, das er von nun an führt, wenn er in dem gleichen Monologe wiederholt von der «viehischen» Natur des Menschen spricht! Seine dunkeln Instinkte, die ein hoher Sinn, ein glänzender Geist bisher darniedergehalten, regen sich mehr und mehr; das «Gefährliche» in ihm, sein Temperament, erwacht. Ja, in ihr Gegentheil ist seine edle Natur umgeschlagen. Er, der Freimüthige, Gewissenhafte überliefert schadenfroh und gewissenlos seine Jugendgefährten dem Tode. In trostlosem Materialismus bewegen sich seine Betrachtungen auf dem Friedhofe. Keine Rede mehr von dem Aufschwung der Seele, von der er einstmals sagte:

Und meine Seele, kann es der was thun,
Die ein unsterblich Ding ist? —

Zu hohler Prahlerei reißen ihn, am Grabe seiner Ophelia, die prunkenden Worte des Laertes hin. Wie Hohn und Spott auf seine Mission, die er versäumt, klingt es, wenn er mechanisch das Sündenregister seines Oheims dem bedächtig ernsten Horatio aufzählt:

Was dünkt dich, liegt mir's jetzo nah genug?
Der meinen Vater umbracht', meine Mutter
Zur Hure machte; zwischen die Erwählung
Und meine Hoffnungen sich eingedrängt;
Die Angel warf nach meinem eignen Leben
Mit solcher Hinterlist: ist's nicht vollkommen billig,
Mit diesem Arme dem den Lohn zu geben?

Das ist selbst jener Hamlet nicht mehr, der vor Ophelia stand, und den sie mit dem feurigen, hochgemuthen Helden ihrer glücklichen Tage verglich:

Des Hofmanns Auge, des Gelehrten Zunge,
Des Kriegers Arm, des Staates Blum' und Hoffnung,
Der Sitte Spiegel und der Bildung Muster,
Das Merkziel der Betrachter.

Es ist nur mehr «der Schatten eines Schattens». In stumpfer, fatalistischer Ergebenheit erwartet er das Kommende: «In Bereitschaftsein ist Alles». Und klein und schmählich ist sein Ausgang. In lächerlichem Zweikampfe endet dieses hoffnungsreiche Leben. Kein großes Werk preist seinen Namen; ja, Grauen selbst und Mißachtung knüpfte sich daran, wenn nicht Horatio, sein Freund und Apostel, des Amtes waltete, Hamlet und seine Sache der unbefriedigten Nachwelt zu erklären.

So erfüllt Hamlet sein Schicksal. In befreundeter Gestalt aus seinen Ahnungen und Wünschen emporsteigend, zeigte es ihm nur das Ziel; den Weg dahin sollte er selber finden:

Nur der Gedank' ist unser, nicht das Ziel.

Seine bessere Natur hätte es erreichen können. Nun, da diese sich verzehrt, mußte sein schlechteres Theil, seine niederen Triebe, das Mittel abgeben, wodurch das Schicksal seine Forderung einlöste. Ohne ihn konnte es nicht geschehen; er ist nun einmal der Schicksalsmann. Hätte sich Hamlet's Geist unterworfen, so hätte er sein sterblich Theil gerettet. Aber dazu hätte er ein Anderer sein müssen: so thut er es nicht und er verliert sein Irdisches. Aber nur dieses; seine Seele ist gerettet. Und nicht erst durch Horatio's Amt. Auch wird sie nicht, wie Faust's Unsterbliches, in christlich sinnlicher Apotheose gen Himmel getragen: sie schwebt stets über all' seinem menschlichen Irren, über jeder irdischen Schuld in der zweifellosen Lauterkeit seiner Absichten unsichtbar über dem, was der Dichter unseren Sinnen vorführt.

Wie in allen Tragödien zeigt uns Shakespeare auch hier einen seelisch Kranken; aber einen anderer Art, als die Helden, die wie Othello, Lear oder Macbeth an einem vereinzelten Leiden, an einer Leidenschaft des Gefühles, des Wünschens sich verzehren. Hamlet dringt nicht auf das, was in irgend einer Form, sei es Weib, Thron oder Beides, als Besitz uns schmeichelt. Er will nur sein Eigenstes im Sturme des Daseins behaupten; er kämpft um seinen Geist: so krankt er am Leben selbst. Und darum stellt der Dichter ihm nicht eine Idealgestalt — wie dem dritten Richard den Gottesstreiter Richmond oder dem blutigen Macbeth den sündenreinen Malcolm — als Träger der Zukunft gegenüber: es ist der stets wache und rührige

Mann des Augenblicks und der That, Fortinbras. In weiten Kreisen umzieht er zuerst, wie ein Adler, beutefroh die dänischen Lande; enger und enger werden seine Bahnen, bis er auf das schon am Boden liegende Opfer niederstößt. Aber wenn er hoffnungsfreudig keine allzu schlimme Erbschaft antritt, so ist dies Hamlet's Werk und Verdienst. Von seinem Dämon getrieben hält er seine Mitwelt, die in dumpfer, träger Sinnenlust dahinlebt, wach. In ihm tritt noch einmal das lebendige Gewissen eines verkommenden Staates auf, er allein rettet in Leben und Sterben sein Land vor jenem «Ungeheuer Gewohnheit», das Alles in erstarrendem Tode zu verschlingen droht.

Und im Anblick seiner Tragödie theilt sich uns mit unwiderstehlicher Gewalt der Gedanke mit, der sie und die Zeit ihres Dichters erfüllt: die Nothwendigkeit einer ungeheuren Reformation. Unser ganzes Wesen wird aufgerüttelt und erneuert, wenn wir das Loos Hamlet's miterleben; zu Furcht und Grauen zwingt uns das Schicksal, mit dem er einsam und vergeblich ringt und das ihn — wie den Kämpfer von Wittenberg — die gänzliche Unfreiheit des menschlichen Willens eingestehn heißt; ein tiefes Mitleid aber ergreift uns, wenn wir den edlen Hamlet zu einem jener Verächter werden sehen,

Dem Balsam zu Gift ward,
Der sich Menschenhaß
Aus der Fülle der Liebe trank.

Nekrolog.

Louise Hettstedt.

Aus der Reihe der bewährten Shakespeare-Darstellerinnen ist eine, den Mitgliedern der Shakespeare-Gesellschaft wohlbekannte und von ihnen werthgeschätzte Künstlerin, noch vor Jahresfrist in voller Kraft des Schaffens, geschieden. Am 1. September v. J. starb in Weimar Louise Hettstedt, seit 1849 Mitglied des Großh. Sächsischen Hoftheaters. Sie entstammte einer Künstler-Familie, deren Namen bereits vor mehr denn hundert Jahren den besten Klang in der deutschen Bühnenwelt hatte; ihr Großvater war Joh. David Beil, auf der Mannheimer Bühne der erste Darsteller des «Schweizer» in den «Räubern», des «Miller» in «Kabale und Liebe», des Mohren in «Fiesko», ein Freund Beck's und Iffland's. Schon früh machte sich das großväterliche Talent in der Enkelin geltend, die sich zunächst dem Fache der jugendlichen Liebhaberinnen zuwendete. Aber bald zeigte sich, daß ihre Begabung sie auf das Gebiet der weiblichen Charakterrollen hinwies. In diesen hat sie in den letzten dreißig Jahren mit bestem Erfolge an der Weimarischen Bühne gewirkt und namentlich die Gestalten aus den Shakespeare'schen Dramen in vortrefflichster Weise mit jenem edlen Idealismus, der die Natur durch die Kunst adelt, wiedergegeben. Die nur noch kleine Zahl der Mitglieder unserer Gesellschaft, die der Gründung derselben im April 1864 beiwohnte, wird gewiß ihre treffliche Wiedergabe der Königin Margarethe von Anjou (Heinrich V. beide Theile und Richard III.) bei der ersten Aufführung der Königsdramen damals in bester Erinnerung haben. Gelegentlich der Generalversammlungen der Gesellschaft lernten auch die jüngeren Shakespeare-Freunde sie bald in dieser, bald in jener Rolle eines Shakespeare'schen Stückes kennen. Das Shakespeare-

Repertoire war recht eigentlich das ihrige; sie beherrschte es mit Virtuosität. Die Königin Margarethe, Lady Macbeth, Portia (Caesar), Lady Percy (Heinrich IV.), Hermione (Wintermärchen), Emilia (Othello), brachte sie mit gleichem Erfolg zur Geltung wie in jüngern Jahren den Puck (Sommernachtstraum) oder einer der kleineren Rollen wie die des Pagen Falstaff's, die sie mit liebenswürdiger Munterkeit zu gestalten wußte, wie sie denn auch darin eine ganze Künstlerin war, daß sie niemals die Rollen beurtheilte nach der Bedeutung, die sie für sie haben könnten, sondern willig auch die kleinste übernahm, wenn damit der Sache gedient war. Mit Louise Hettstedt ist der deutschen Bühne eine der tüchtigsten Künstlerinnen entzogen worden.

Miscellen.

Ein spanischer Sinnspruch in den Lustigen Weibern von Windsor.

Von

J. L. Schönn.

Der einfache Vorgang, daß jemand, der der Sonne entgegengeht, stets von seinem Schatten verfolgt wird, ohne ihm entfliehen zu können, und daß umgekehrt der Schatten stets vor dem entflieht, der mit dem Rücken der Sonne zugekehrt, hinter seinem Schatten herläuft, findet sich, auf die Liebe angewendet, bekanntlich in Shakespeare's Lustigen Weibern von Windsor in der zweiten Scene des zweiten Aktes in folgenden Sinnspruch gefaßt:

Love like a shadow flies, when substance love pursues;
Pursuing that that flies, and flying what pursues.

Wie Schatten flieht die Lieb', indem man sie verfolgt;
Sie folgt dem, der sie flieht, und flieht den, der ihr folgt.

In der Abhandlung von M. C. Wahl, Das parömiologische Sprachgut bei Shakespeare, im 22. Bande dieses Jahrbuchs meint nun der Verfasser, daß dieser Spruch ein populäres und allgemein gültiges Volkswort, daß also der englische Volksmund als die rechte Quelle zu bezeichnen sei, aus der der Dichter schöpfte, und daß es sich hierbei nicht um ein aus einer älteren Quelle entlehntes Citat handele, wie Steevens und andere Kommentatoren vermutheten. — Es scheint mir aber unzweifelhaft, daß Shakespeare diesen Sinnspruch entlehnt hat; denn es giebt eine alte spanische Copla, die denselben Inhalt hat:

La mujer y la sombra	Die Frau und der Schatten
Tienen un símil,	Haben eine Aehnlichkeit:
Que buscada se aleja,	Gesucht — entfernt sie sich,
Dejada sigue.	Verlassen — folgt sie.

Sie steht unter der Nummer 45 in dem *Cancionero popular, colleccion escogida de seguidillas y coplas, por Emilio Lafuente y Alcántara, Madrid 1865.* Daß aber diese Copla dem Shakespeareschen Sinnspruche nachgebildet sei, wird niemand meinen, der den Bau und die Sprache der spanischen Coplas und Seguidillas kennt. In der genannten Sammlung findet man z. B. eine Seguidilla, in der die Liebe in der Ferne mit dem Schatten verglichen wird, deren Copla eine ganz ähnliche Satz- und Wortfügung hat. Sie lautet:

Es amor en ausencia
Como la sombra;
Que cuanto mas se aleja,
Mas cuerpo toma.
La ausencia es aire,
Que apaga el fuoco chico
Y aviva el grande.

Sonst wird man in den Lustigen Weibern nur durch die vereinzelte Anwendung von romanischen Wörtern, besonders im Munde des Gastwirths, an das Spanische erinnert. Gleich in der ersten Scene des ersten Aktes braucht Pistol das spanische Wort *labras,* während *armigero* im Anfange der Scene auch italienisch sein könnte; *caballero* braucht der Gastwirth wiederholt. Sollte in den Worten des Gastwirths: *'Thou art a Castilian, King Urinal'* — *Castilian* nicht gerade so die Nebenbedeutung Gauner haben, wie sie der Wirth im zweiten Kapitel des Don Quijote dem spanischen Worte *castellano* unterlegt, das Don Quijote vorher im Sinne von Kastellan gebraucht hatte, so daß auch dieser Ausdruck auf das Spanische hinweist?

Shakespeare's Grabschrift.

Herr Dr. Wislicenus schickt uns folgende hübsche Uebertragung der Inschrift auf Shakespeare's Grabstein:

O Freund, laß ruhn, bei Jesus Christ,
Den Staub, der hier bestattet ist.
Gesegnet, wer dies Grabmal ehrt,
Fluch ihm, der mir die Ruhe wehrt!

Der Reim «ehrt : wehrt» ist zwar besser, als ein andrer den ich vorschlagen möchte; aber dieser tritt dem Gedanken des Originales, glaube ich, näher:

Fluch ihm, der mir die Ruhe stört!

Eine andere Form könnte vielleicht folgende sein:

Gesegnet, wer dies Grabmal ehrt,
Fluch dem, der ihm die Ruhe stört!

Zwei neu entdeckte Quellen zu Shakespeare's Komödie der Irrungen.

Von

Joh. Groene.

Es kann als ausgemacht gelten, daß Shakespeare für seine Komödie der Irrungen hauptsächlich die Menaechmi des Plautus zu Grunde legte, in welchen, ebenso wie in dem englischen Stücke, die Handlung sich um zwei getrennte und schließlich wieder vereinte Zwillingsbrüder dreht, wobei gleichzeitig durch die vollkommene Aehnlichkeit der letzteren Verwechslungen von außerordentlich drastischer Komik entstehn. Um die bei Plautus vorhandenen sittlichen Bedenklichkeiten zu heben, fügte er mit einem kühnen und glücklichen Griffe ein Motiv aus desselben römischen Dichters Amphitruo ein, wodurch zugleich auch die Verdoppelung der Zwillingsbrüder bei Shakespeare erklärt wird. Es ist dies, wie Paul Wislicenus (Jahrbuch XIV, S. 87 ff.) näher ausgeführt hat, die Scene, wo Antipholus von Syrakus trotz seines Widerstrebens von der Frau seines Bruders als ihr Gatte beansprucht wird und bei ihr zu Mittag speisen muß, während sein Diener Dromio, der ebenfalls an seinem im Dienste des Antipholus von Ephesus stehenden Bruder gleiches Namens einen Doppelgänger hat, an der Thür Wache steht und Gegenstand einer ähnlichen Verwechselung wie sein Herr ist. Dasselbe ist bei Plautus der Fall, wo Jupiter der Alcumena in Amphitruo's Gestalt einen Besuch abstattet, und Merkur in des Dieners Sosia Gestalt den Thürhüter spielen muß.

Dies sind im Wesentlichen die beiden bisher bekannten Quellen der Irrungen, denen Wislicenus a. a. O. noch als dritte und letzte Quelle das von Shakespeare überarbeitete (?)[1]) Stück Pericles hin-

[1]) Wir begnügen uns hier mit der kurzen Anmerkung, daß wir diese Annahme von Wislicenus nicht für erwiesen halten, und werden zum Schlusse unter Hinzufügung eines allgemeinen Resultates darauf zurückkommen.

zufügen möchte. Dieses enthält nämlich einen Theil der Geschichte der Eltern der beiden Zwillingsbrüder in ganz ähnlicher Weise wie bei Shakespeare: die Trennung durch den Schiffbruch und die Wiederauffindung der Mutter als Aebtissin eines Klosters (im Pericles als Vestalin in einem Tempel der Diana).

Allein trotz dieser zahlreichen Quellen, die noch dazu alle in ziemlich ausgiebiger Weise benutzt worden sind, bleiben uns immer noch zwei Scenen der **Irrungen**, welche sich nach genauester Vergleichung aus den genannten Quellen nicht erklären lassen. Man könnte dieselben, wie einige Forscher betreffs der Verdoppelung der Zwillingsbrüder vor Wislicenus' Untersuchung gethan haben, Shakespeare's eigener Erfindungsgabe zuschreiben. Doch schon die Art, wie Shakespeare durch die Einführung des alten Aegeon, des Vaters der Zwillinge, für das Stück einen ernsten Hintergrund geschaffen hat von dem sich die übrige, zum Theil possenhafte Handlung reliefartig abhebt, und für welchen in den bisher bekannten Quellen keinerlei Anhaltepunkte vorhanden sind, läßt vermuthen, daß er auch hier nicht ganz auf seine eigene Erfindungsgabe angewiesen war. Und sollten nun gar in Werken, die Shakespeare sicher bekannt waren oder auch nur zu Shakespeare's Zeit sich allgemeiner Beliebtheit erfreuten, Vorbilder dafür aufzuweisen sein, so wären solche mindestens mit großer Wahrscheinlichkeit als weitere Quellen zu den **Irrungen** anzusehen.

Genau gesprochen, handelt es sich um die Eröffnungs- und Schlußscene des Stückes. In der ersten finden wir den alten Aegeon den Vater der Zwillinge, wegen seiner Eigenschaft als Syrakusaner zu Ephesus verhaftet und, da er das für diesen Fall festgesetzte Lösegeld nicht zahlen kann, zum Tode verurtheilt.

Die andere steht damit im engsten Zusammenhange; denn gegen den Schluß des Stückes sehen wir den bedauernswerthen Vater, dem der Herzog von Ephesus eine eintägige Galgenfrist, um womöglich das Lösegeld zusammenzubringen, gewährt hatte, wieder auftreten wie er vom Henker und anderen Leuten des Herzogs zum Tode geführt wird. Jetzt aber trifft er seinen verlorenen Sohn Antipholus von Ephesus, den er für den andern Antipholus hält, und der ihn natürlich nicht als seinen Vater erkennt und das Lösegeld nicht hergeben will. In diesem tragischen Momente erscheinen nun plötzlich zur großen Bestürzung aller Anwesenden Antipholus von Syracus nebst seinem Dromio und die Aebtissin, und infolge der glück

chen Aufklärung all' der Irrungen und Verwechslungen, welche die ieisten Scenen des Stückes ausfüllen, begnadigt der Herzog den 'erurtheilten aus freien Stücken, ohne die jetzt von dem Ephesier ıntipholus dargebotene Summe anzunehmen.

Die erste dieser beiden Scenen finden wir nun in Chaucer's *(night's Tale* (Canterbury Tales 1730 ff.) wieder, wo, ähnlich wie .egeon, ein junger Mann fremdes Gebiet betritt und dadurch im 'alle seiner Ergreifung dem Tode verfallen ist. Um die Aehnlicheit der Scene bei Shakespeare mit der entsprechenden Stelle bei haucer genauer zu zeigen, müssen wir auf die Erzählung des Ritters twas näher eingehen:

Theseus, Herzog von Athen, hat Hippolyta, die Königin von cythien, nebst ihrer jungen Schwester Emilia entführt und die eiden Frauen nach Athen gebracht. Palamon und Arcitas, zwei lle Thebaner aus königlichem Blute, welche in Athen als Gefangene iben, erblicken eines Tages von ihrem Fenster aus die schöne Emilia nd verlieben sich auf der Stelle in sie. Auf Verwendung des 'irithous, eines Freundes des Theseus, wird Arcitas in Freiheit geetzt, aber nur unter der ihm sehr widerwärtigen Bedingung, daß r dem Tode verfallen sein solle, falls er den athenischen Boden 'ieder betrete. Doch aus Liebe zu Emilia läßt er sich durch diese 'odesandrohung nicht schrecken (ähnlich wie der alte Aegeon aus ehnsucht nach seinem vorlorenen Sohne), sondern kehrt unter dem lamen Philostratus und als Page verkleidet nach Athen zurück.

Die andere hier in Frage kommende Scene, nämlich die Nicht'ollstreckung eines Todesurtheils infolge der Aufklärung von Irrungen, relche gegen den Schluß der Shakespeare'schen Komödie sich findet, rinnert sehr stark an Sir Philip Sydney's *Arcadia,* ein Werk, das egen Ende des 16. Jahrhunderts bekanntlich viel gelesen und berundert wurde und erwiesenermaßen auch Shakespeare sehr nahe ig. Die Urtheilsscene liegt in dem Romane Sydney's, ähnlich wie in er Komödie der Irrungen, am Schlusse des ganzen Werkes und rird, wie schon angedeutet, ebenfalls durch Aufklärung mehrfacher rrungen zu einem glücklichen Ausgange geführt. Um dies zu vereutlichen, ist es unumgänglich, den Inhalt der ganzen Arcadia, 'enigstens ihrer Haupthandlung nach, in Kürze vorzuführen[1]):

Basilius, König von Arkadien, hatte sich noch in hohem Alter iit einer jungen Prinzessin, Namens Gynecia, der Tochter des Königs

[1]) Nach Dunlop.

von Cypern, vermählt. «Aus dieser Ehe», heißt es in der Erzä
weiter, «entsprangen zwei Töchter, welche in allen denjenigen]
schaften, die den mit Vernunft begabten Geschöpfen eigenthü
sind, so über alles Maß ausgezeichnet waren, daß man glauben
sie wurden geboren, um zu zeigen, daß die Natur diesem Gesch
sich nicht als Stiefmutter erweist, wie sehr auch immer einig
in der Verleumdung scharfsinnige Menschen es zu schmähen g
haben. Die ältere hieß Pamela, von welcher viele glaubten, d
ihrer Schwester nicht nachstände; was mich betrifft, so schi
mir, als ich sie beide erblickte, daß Philoclea mehr Anmuth, P
aber mehr Majestät besaß (wenn nämlich bei so hohen Vollkor
heiten ein Mehr stattfinden konnte) . . . .»

Da es nun so dem Basilius nur an etwas fehlte, was sein
stören konnte, so beschloß er, den Tempel zu Delphi zu besı
wo er die folgende poetische Antwort als hinreichenden Stofi
Nachdenken erhielt.

Ein frecher Raub durch Fürstenthat bedroht
Dein ältres Kind, das dennoch dir verbleibt;
Dein jüngres liebt nach der Natur Gebot,
Obwohl nur unnatürlich solche Liebe treibt.
Sie werden dann mit Beiden sich verbinden,
Die man als deine Mörder wird verkünden
An deinem Sarg, wo lebend sie dich finden.
Auf deinem Thron wirst einen Fremden sehen;
Und ehe dieses Unglück all geschehen,
Wirst Eh'bruch du mit deinem Weib begehen.

Ueber dieses furchtbare Orakel entsetzt, bestrebt sich Ba
die Erfüllung desselben zu hindern, und zieht sich von seinem
in einen Wald zurück, woselbst er zwei Försterwohnungen
hatte. Die eine derselben nimmt er selbst ein nebst seiner G
lin und jüngeren Tochter, während er die andere der Pamela
läßt, welche Letztere er der Obhut des Dametas, eines eingebil
pinselhaften Bauern übergeben, dessen Frau und Tochter, N
Miso und Mopsa, als vollkommene Hexen an Charakter und Au
beschrieben werden.

Um diese Zeit aber geschieht es, daß Pyrocles, Sohn des
donischen Königs Euarchus, und sein Vetter Musidorus, Prir
Thessalien, zwei Fürstensöhne, wie man sie nur in Romanen
nach beispiellos tapfern Thaten an der Küste von Arkadien
bruch leiden. Der erstere von diesen beiden Helden verliebt s
Philoclea, letzterer in ihre Schwester Pamela. Mit der gewöhr

Vorliebe der Romanprinzen für Verkleidung unter Umständen, wo die Darlegung ihres wirklichen Standes ihrem Zwecke besser entsprechen würde, tritt Musidorus unter dem Namen Dorus als Schäfer in die Dienste des Dametas; Pyrocles hingegen nimmt Amazonentracht unter dem Namen Zelmane an und wird so von Basilius in sein Haus aufgenommen. Die Lage des Pyrocles (jetzt Zelmane) ist jedoch nicht so angenehm, als er gehofft hatte; denn einerseits wird er von der Liebe des Basilius und andrerseits von der Gynecia's bestürmt, da letztere mit mehr Scharfblick als ihr Gemahl sein Geschlecht muthmaßt und ihn auch nicht einen Augenblick mit Philoclea allein lassen will.

Ebenso sieht sich Musidorus lange Zeit durch Dametas und dessen Frau, sowie durch deren häßliche Tochter Mopsa, für die er Liebe heucheln muß, in seinen Plänen gehindert, bis er sich endlich der Pamela entdeckt und sie zur Flucht beredet, auf welcher sie sich jedoch, obwohl noch nicht weit entfernt, damit aufhalten, in die Rinde der Bäume schlechte Sonette einzuschneiden. Inzwischen versucht sowohl der König als seine Gemahlin, jedes für sich, seine Angelegenheiten mit Zelmane zur Entscheidung zu bringen. Durch ihre Zudringlichkeiten gequält, giebt Letztere ihnen endlich in einer Höhle um Mitternacht ein Stelldichein, woselbst Basilius, wie Zelmane vorausgesehen hat, die Königin im Finstern nicht erkennt und so den letzten und geheimnißvollen Theil der delphischen Weissagung erfüllt, außerdem aber auch noch, da er durstig ist, ohne es zu bemerken, einen Liebestrank, den Gynecia mitgebracht, um Zelmane's Liebe zu erhöhen, austrinkt und in Folge dieses Getränks in einen todtenähnlichen Schlaf versinkt. Während nun das königliche Paar diesem Höhlenabenteuer obliegt, ergreift die vorgebliche Zelmane die günstige Gelegenheit, Philoclea zu besuchen und sich ihr als den macedonischen Prinzen Pyrocles vorzustellen. Seine Absicht, sie zur Flucht zu überreden, erreicht er jedoch nicht, sondern nach langem Hin- und Herreden fallen vielmehr beide in Ohnmacht und schlafen ein, so daß am folgenden Morgen der Prinz in männlicher Kleidung in dem Zimmer Philoclea's gefunden wird. Auch Pamela und ihr Liebhaber haben inzwischen mit dem Einschneiden ihrer Sonette zu viel Zeit verloren, so daß sie von den nachgesandten Soldaten eingeholt und zurückgebracht werden.

Der König befindet sich noch immer scheinbar in einem leblosen Zustande, und Gynecia klagt sich voll Verzweiflung als die Ursache seines Todes an, so daß nun ganz Arkadien in die größte

Verwirrung geräth. Bei dieser Lage der Dinge langt zufällig der macedonische König Euarchus an der Küste an, und Philanax, der Regent des Landes, erwählt ihn zum Richter in der nun folgenden Untersuchung, so daß er demgemäß den königlichen Thron einnimmt und auf diese Weise wiederum einen Theil des delphischen Räthsels erklärt. Gynecia wird dazu verurtheilt, mit dem Leichname ihres Gemahls, den sie ihrem eigenen Geständnisse gemäß, vergiftet hat, lebendig begraben zu werden. Hierauf erfolgt der Prozeß gegen die Prinzen, wobei lange Gerichtsreden stattfinden. Das Ende ist, daß Pyrocles von einem Thurme gestürzt, sein Vetter aber enthauptet werden soll.

Nun aber erfolgt die Lösung dieser tragischen Verwicklungen zu einem guten Ende, ganz ähnlich wie in der Schlußsene der Irrungen, wo der alte Aegeon zum Richtplatze geführt wird. Plötzlich langt nämlich aus Thessalien ein Edelmann an, welcher den Euarchus darüber aufklärt, daß die Verurtheilten sein Sohn und sein Neffe sind. Nichtsdestoweniger bestätigt Euarchus die beiden Todesurtheile, und alle befinden sich im tiefsten Kummer, als König Basilius, dessen Leichnam sich im Gerichtshofe befindet, endlich von den Wirkungen des Liebestrankes, der jedoch nur ein Schlaftrunk gewesen war, erwacht; und da nun so das Orakel vollständig erfüllt ist, so werden die beiden jungen Prinzen begnadigt und mit den Töchtern des arkadischen Monarchen vermählt. Also ganz ähnlich wie in der Comedy of Errors tritt unmittelbar vor der Vollstreckung der Todesurtheile durch die Aufklärung von Irrungen eine Wendung ein, welche alles zu einem glücklichen Ende führt.

Stellen wir nun zum Schlusse das Resultat dieser kleinen Untersuchung mit dem bisher Bekannten zusammen, so ergiebt sich, daß Shakespeare für seine Komödie der Irrungen aus fünf verschiedenen Quellen schöpfte und fünf Handlungen zu dem possenhaftesten Stücke verwob, welches er jemals schuf:

1. An erster Stelle stehn die Menächmen des Plautus, indem die Hauptgrundlage — Verwechselungen infolge außerordentlicher Aehnlichkeit von Zwillingsbrüdern — dieselbe ist.

2. Die erste Scene des dritten Aktes, wo Antipholus von Ephesus von seinem eigenen Hause ausgeschlossen wird, während sein Ebenbild und Bruder sich drinnen mit seiner Frau beim Mittagsmahle gütlich thut, stammt aus dem Amphitruo des Plautus, wo Jupiter als vermeintlicher Amphitruo und unter dessen Gestalt das Haus des *wirklichen* Amphitruo betritt und seine Frau Alcumena bethört. Zu

esem Zwecke ist dem ersten aus den Menächmen entnommenen willingspaare noch ein zweites, nämlich die beiden Dromios, bei-geben.

Hierzu kommen als die beiden neuen Quellen:

1. Eine Stelle aus Chaucer's Erzählung des Ritters, wo Arcitas otz des über ihn verhängten Todesurtheils durch die Liebe zu milia gedrängt nach Athen zurückkehrt, welche Stelle als Vorbild elten kann zu der Eröffnungsscene der Irrungen, wo der alte egeon in seiner Eigenschaft als Syrakusaner in Ephesus dem Tode erfallen ist; und zwar wird er ebenfalls durch die Sehnsucht nach iner geliebten und entbehrten Person (seinem Sohne) dorthin ge-rieben.

2. Ebenso frappant scheint mir die Aehnlichkeit der Schlußscene er Irrungen mit dem Ausgang der Arcadia, wo in ähnlicher Weise rie in dem Shakespeare'schen Lustspiele infolge der Aufklärung der is zur Tragik gesteigerten Irrungen alle zum Tode verurtheilten ersonen begnadigt werden.

Es erübrigt, der Pericles-Quelle zu gedenken.

Ich bezweifle Wislicenus' Annahme, wonach Shakespeare den ericles früher schon «überarbeitet» und dann seine eigene Arbeit den Irrungen als Quelle wieder benutzt hätte. Shakespeare und r unbekannte Pericles-Dichter (Pericles wurde nämlich in die Folio cht aufgenommen) können aus einem gemeinsamen Vorbilde (die ollonius-Novelle war in England bekannt) geschöpft haben. Da-gen möchte ich ein allgemeines Resultat beifügen: man sieht aus n fraglichen neuen Quellen, wie Shakespeare den klassischen Grund-ff durch Versetzung mit Chaucer'schen und Sydney'schen Elementen die romantische Sphäre rückte. Und so hat er es im Lustspiel gelmäßig gemacht.

Zur scenischen Einrichtung von Was Ihr wollt.

Was Ihr wollt wurde am Karlsruher Hoftheater erstmals 1846 in der Bearbeitung von Deinhardstein (Viola), 1858—1871 in der von Ed. Devrient, 1877—1881 in der von Putlitz gegeben. Im März 1893 gelangte das Stück in einer neuen Einrichtung zur Darstellung, die für die Bühnen insofern einiges Interesse bieten dürfte, als sie bezüglich Vereinfachung der Scenerie am weitesten geht von den bisher üblichen Bearbeitungen dieses Stückes.

Die scenische Einrichtung des Lustspiels hatte bis dahin die größte Vereinfachung erfahren in der Aufführung der Meininger. Das Stück spielte hier fast ausschließlich auf einem zum Landsitz Olivia's gehörigen freien Platze, halb Hof, halb Garten, dessen vorderster Theil gleichzeitig als dem öffentlichen Verkehre zugänglich gedacht war. Nur für die zweite Hälfte des ersten Aktes (I, 5), die Scenen bei Olivia, verwandelte sich die Bühne in ein Zimmer, desgleichen im zweiten Akt für die Scene zwischen Orsino, Viola und dem Narren (II, 4) in ein Gemach des herzoglichen Palastes. Die drei letzten Akte spielten ohne Verwandlung auf dem freien Platze vor Olivia's Landhaus.

Diese scenische Anordnung wurde in der zu Karlsruhe gespielten Einrichtung (von E. Kilian) insofern noch mehr vereinfacht, als man auch für den ersten Akt die Verwandlung beseitigte und den neutralen Schauplatz von Olivia's Garten für den ganzen Aufzug beibehielt. Mit Hilfe einiger unbedeutender Aenderungen im Texte ist es möglich, auch die fünfte Scene des ersten Aktes auf diesen Schauplatz zu verlegen.

Die scenische Einrichtung dieses Schauplatzes war der Art, daß

die Bühne einen Park vor Olivia's Landsitz darstellte, der aber zugleich als öffentlicher Durchgang, an der von dem Meeresstrand nach der Stadt führenden Straße (von links hinten nach rechts vorne) gelegen, gedacht war. Das Haus Olivia's ragte von der linken Seite in schräger Front in die Bühne herein. Von einem Altan in der Höhe des ersten Stockes führten zu beiden Seiten zwei Freitreppen in den Garten herab. Zwischen beiden Treppen, unter dem Altan, zeigte sich der Eingang zu einem kellerartigen Gemache, das im vierten Akte als Malvolio's Gefängniß diente. Auf der rechten Seite, gegenüber dem Hause, befand sich, von Bosquets und Statuen umgeben, ein erhöhter Platz mit Marmortisch, die Kneipecke der drei Zechkumpane; links vorne, durch die Front des Hauses gedeckt, ein lauschiges Plätzchen, das sich vorzüglich für die Scene zwischen Viola und Olivia eignete. Der Prospekt zeigte durch die Bäume des Parkes hindurch fernen Ausblick auf das Meer.

Auf diesem Schauplatz spielen sich, wie bei den Meiningern, die vier ersten Scenen des ersten Aktes in unmittelbarer Folge ab. Zu diesem Zwecke sind nur im Anfang der vierten Scene Valentin's Worte: „Er kennt Euch erst seit drei Tagen“ etc. umzuändern in: „Kaum kennt er Euch, und schon seid Ihr kein Fremder mehr“. Die einleitende Scene des Stückes ist selbstverständlich als ein Ständchen des Herzogs vor dem Hause der Geliebten zu fassen.

Auch die fünfte Scene des ersten Aufzugs kann hier, wie gesagt, ohne Weiteres angereiht werden. Mit dem Schluß der vierten Scene geht Viola die Treppe hinauf in das Haus, der Herzog ist rechts zur Seite verschwunden. Maria und der Narr kommen von links vorne, dann treten aus der Tiefe Olivia und Malvolio auf, die von einem Spaziergange durch den Garten zurückkehren. Als Maria wieder erscheint, um Viola bei ihrer Herrin anzumelden, kommt sie über die Treppe aus dem Hause. Es wird angenommen, daß Viola im Hause die Weisung erhalten hat, zu warten, da Olivia einen Spaziergang im Parke unternommen hat. Sie kehrt zurück, und nun läßt sich Viola durch das Kammermädchen melden. Maria's erste Rede muß eine kleine Variante halten: „Mein Fräulein, im Hause [statt «vor der Thür»] ist ein junger Herr, der sehr mit Euch zu sprechen wünscht“. Ihre folgende Rede hat zu lauten: „Ich weiß nicht, mein Fräulein; es ist ein hübscher junger Mann. Junker Tobias, Euer Vetter, hält ihn auf.“ Worauf Olivia fortzufahren hat: „Sucht den doch da wegzubringen“ etc. Als Junker Tobias dann

betrunken die Treppe heruntertaumelt, fragt Olivia: „Wer ist oben, Vetter?“ In ähnlicher Weise müssen die folgenden Reden Rülps' und Malvolio's hinsichtlich der Ortsangaben kleine Aenderungen erfahren. Olivia entschließt sich, den Boten des Herzogs zu empfangen und giebt Weisung, daß er herabkomme. Die Intimität der folgenden Scene zwischen Olivia und Viola leidet durch ihre Verlegung aus dem Zimmer in den Garten keine Noth, wenn die Ecke, wo erstere sich niederläßt (links vorne), ein lauschiges und abgeschlossenes Plätzchen bildet. Der Akt schließt wie im Original mit Olivia's Monolog.

Der zweite Akt zeigt dieselbe Dekoration in nächtlicher Mondbeleuchtung und beginnt mit der Trinkscene der beiden Junker und des Narren (II, 3). Dann verwandelt sich die Bühne für die vierte Scene des zweiten Aktes in ein Gemach bei Orsino. Eingeleitet wird dieselbe durch den nach Oechelhäuser's Vorgang hierher verlegten Monolog Viola's (II, 2), der, abgesehen von andern Gründen, im Zimmer weit mehr Wahrscheinlichkeit und Stimmung gewinnt, als auf freiem Platze. Das Lied des Narren ist, wie auch sonst üblich, Viola in den Mund gelegt, die in dieser Scene am füglichsten allein mit dem Herzog bleibt. Für die folgende Malvolio-Scene (II, 5), die den Schluß des Aufzugs bildet, verwandelt sich der Schauplatz wieder in Olivia's Park.

Dieser Schauplatz bleibt unverändert in den letzten drei Akten. Der dritte Aufzug beginnt mit dem Auftritt Sebastian's und Antonio's, der kombiniert ist aus den beiden entsprechenden Scenen des Originals: II, 1 und III, 3. Daran schließen sich in unmittelbarer Folge III, 1, 2, 4, 5. Der vierte Akt entspricht genau dem Originale, der fünfte Akt hat nur bezüglich der Anordnung der Schlußscene einige Aenderungen erfahren. Wie bei Oechelhäuser, dessen Darlegungen bezüglich dieses Punktes unbedingte Billigung verdienen, eilt Viola, nachdem der Herzog den Wunsch geäußert hat, sie in Mädchenkleidern zu sehen, von der Bühne, um unmittelbar vor dem Schlusse in weiblicher Kleidung wieder zu erscheinen. Das Stück klingt alsdann aus in die Liebesschwüre zwischen Orsino und Viola, die aus einer früheren Stelle hierher verlegt sind.

Bei dieser Art der scenischen Anordnung ist für das ganze Stück ein einheitlicher Schauplatz gewonnen, der nur ein einziges Mal, in der Mitte des zweiten Aktes, dem Gemache Orsino's zu weichen hat. Die hierfür erforderliche zweimalige Verwandlung

innerhalb dieses Aktes kann, da das Zimmer nur eine kurze, einfache Dekoration verlangt, ohne Schwierigkeiten bei offener Scene vollzogen werden.

Die Bühnenwirkung der Shakespeare'schen Lustspiele wird jedenfalls wesentlich gesteigert durch eine möglichste Vereinfachung der Scenerie, sofern darunter nicht Wahrscheinlichkeit und dichterische Stimmung in erheblichem Maße leiden.

E. K.

Ueber den Stoff zu „Measure for Measure"[1].

Die Mainummer des «Századok», des offiziellen Organs der Ungarischen Historischen Gesellschaft, veröffentlicht einen Brief aus dem Jahre 1547, den ein junger Ungar, Namens Joseph Macarius, der damals in Wien studierte, an einen Verwandten und Wohlthäter in Sárvár in Ungarn schrieb, und der, wie ein Korrespondent in der Juninummer derselben Zeitschrift erwiesen hat, die zuerst bekannt gewordene Form des Stoffes zu Shakespeare's **Maß für Maß** enthält.

Ich lasse hier eine Uebersetzung des betreffenden Auszuges folgen, der ins Ungarische übertragen ist, während das Original vermuthlich lateinisch war:

«Folgende kleine aber interessante Geschichte wird jetzt hier viel bei uns besprochen. Zwei Bürger einer Stadt, unweit von Mailand, die zu einem heftigen Wortwechsel gekommen waren, ließen sich durch Wuth und Uebereilung so weit hinreißen, daß der eine den andern mit dem Dolche tödtete. Der Verbrecher wurde auf frischer That ertappt, festgenommen und in das öffentliche Gefängniß geworfen; aber seine junge Gattin, welche von bezaubernder Schönheit war und ihren Ehegemahl aufrichtig liebte, ließ kein Mittel zu seiner Befreiung und Begnadigung unversucht. Mit lautem Jammergeschrei ging sie vor den Oberrichter, der dort den Namen «Spanischer Graf» führt, warf sich ihm zu Füßen und bat um Barmherzigkeit, indem sie ihn anflehte, das Leben ihres Gatten zu schonen und das Urtheil, das auf Hinrichtung lautete, in eine schwere Geldbuße umzuwandeln; dabei nannte sie eine außerordentlich hohe Summe, die sie durch Verkauf aller ihrer irdischen Güter erschwingen zu können hoffte. Er (der Graf) war ein Junggeselle, und, von ihrer Schönheit gefesselt, erklärte er ihr, daß der einzige Preis, den er als Lösegeld für ihres

---

[1]) Uebersetzt aus *Notes and Queries*, July 29, 1893.

Gatten Leben annehmen würde, die Hingabe ihrer selbst wäre. Sie zögerte eine Zeit lang; da sie aber nicht im Stande war, sich sofort zu entscheiden, ob sie ihre gelobte Treue oder das Leben des Gatten opfern solle, bat sie um eine kurze Frist zur Ueberlegung, die ihr auch gewährt wurde. Darauf zog sie sich zurück und begab sich in aller Eile heimlich zu ihren Verwandten und Schwägern, denen sie das niederträchtige Verlangen des ruchlosen Richters entdeckte, sie bittend, ihr zu rathen, was sie unter so schwierigen Umständen thun solle. Diese riethen ihr, um jeden Preis das Leben ihres Gatten zu retten, und trösteten sie damit, daß ihre Seele frei von Sünde bleiben würde, da sie nicht willig an der sündhaften That betheiligt sei. Nachdem sie so durch den Rath ihrer Verwandten ihr Gewissen erleichtert hatte, nahm sie, — ich möchte sagen, durch blinde Liebe zu ihrem Gatten getrieben, — widerstrebend das Anerbieten des Richters an. Der schwere Kummer, der sich in ihrem Gesichte und in ihren thränenschweren Augen malte, war wohl ein beredtes Zeugniß ihres Widerwillens, und der Genuß des bösen Ehebrechers wurde dadurch sehr beeinträchtigt. Man male sich aber nun das Entsetzen der Armen aus, als sie am nächsten Morgen erfuhr, daß ihr Gatte nach alledem, trotz des schweren Lösegeldes, das sie für sein Leben bezahlt hatte, hingerichtet worden war. Empört über diese schändliche Handlungsweise, suchte sie noch einmal den Richter auf und warf ihm in erregten Worten seinen Verrath vor, da, nachdem er sie ihrer Ehre beraubt und ihren Namen mit Schande bedeckt hätte, nun doch ihr Gatte hingerichtet worden sei. Da sie aber sah, daß er nur ein taubes Ohr für ihre Worte hatte, die er mit höhnischem Lächeln erwiederte, reiste sie nach Mailand zu Don Ferdinando Gonzago, Bruder des Herzogs von Mantua und Statthalter seiner Majestät des Kaisers in jener Provinz, dem sie das ihr angethane Unrecht und die schamlose Art, in der sie getäuscht worden war, erzählte, und den sie um Rache anflehte. Don Ferdinando rieth der Frau, darüber zu schweigen; und zwei Monate später lud er den schuldigen Richter, ohne ihm merken zu lassen, daß er von dem Vorfalle etwas wisse, mit mehreren anderen Bürgern der Stadt zu einem Feste ein und bat die Frau, sich auch bereit zu halten, damit sie erscheinen könne, sobald sie gerufen würde, ohne den Richter ihre Anwesenheit wissen zu lassen. Sobald die Gäste ihren Hunger gestillt und ihren Durst gelöscht hatten, winkte Don Ferdinando dem Richter, sagte, daß er ihm persönlich etwas mitzutheilen habe, führte ihn in ein anderes Zimmer, wo er dem Erschrockenen sein Verbrechen

vorwarf und ihn streng für sein widriges und rohes Benehmen gegen die arme Frau verurtheilte. „Und da ihr so schamlos und verächtlich gegen sie gehandelt habt“, fügte Don Ferdinando hin, „gebiete ich Euch, ihr sofort 3000 Dukaten zu geben.“ Als er ihn darauf wieder in die Halle zurückführte, in der die übrigen Gäste mit der inzwischen hereingeführten Frau sich befanden, befahl er ihm, die von ihm beleidigte Frau sofort zu heirathen, um ihr dadurch, daß er sie zu seiner rechtmäßigen Gattin machte, ihre Stellung, die sie vordem als achtbare Frau in der Gesellschaft eingenommen hatte, wiederzugeben. Ein Geistlicher wurde gerufen, der das Paar auf der Stelle traute, wobei die Ringe wie üblich gewechselt wurden. Darauf wandte sich Don Ferdinando an das Paar und sprach: „Hier, Frau, dies habe ich dir zur Mitgift bestimmt, und dein alter, guter Name und deine Ehre sind wieder hergestellt. Was dich betrifft“, fuhr er fort, sich an den Oberrichter, den spanischen Grafen, wendend: „Du sollst morgen enthauptet werden, zum Lohne für den Tod des ersten Mannes dieser Frau!“ Und das Urtheil wurde in der That ausgeführt. Die Strafe war gerecht und wurde von Seiner Kaiserlichen Majestät (Karl V.) gebilligt. Es zirkulieren mehrere Niederschriften dieser Erzählung, und wenn ich wüßte, daß Ew. Gnaden nicht eine bessere als die obige gehört und nicht zuverlässigere Berichte erhalten hätten, würde ich sie gern noch einmal in anderer Form niederschreiben.»

Das Original dieses Briefes liegt in dem Ungarischen öffentlichen Archiv (Országos Levéltár) in Budapest, unter den Papieren der Familie Nádasdy. Es ist «Wien, den 1. Okt. 1547» datiert. Soweit man aus der kurzen Notiz, die als Anmerkung von Douce, in Bd. III der Halliwell'schen Shakespeare-Ausgabe (S. 228) gegeben ist, urtheilen kann, findet sich dieselbe Uebersetzung obiger Geschichte in Goulart, *Histoires Admirables et Memorables advenues de Nostre Temps* (Paris 1618. Theil I. fol. 221). Als die Stadt, in der sich die Sache zugetragen haben soll, ist Como in Italien genannt, was mit der Lesart im Macarius übereinstimmt, der sagt, daß der Ort nicht weit von Mailand gelegen habe. Die Jahreszahl 1547 ist genau dieselbe wie in dem Briefe. Der «Spanische Graf» ist in Goulart's Erzählung ein spanischer Hauptmann; aber die beleidigte Frau erhebt Anklage beim Herzog von Ferrara.

Wenn wir in Cusani's *Storia di Milano* (Mailand 1861) nachsehen, so finden wir (Bd. I, S. 281), daß der Regent nach dem Tode des Marchese de Vasto, 1546, eines vom Volke wegen seiner

Gewaltthätigkeiten gehaßten Mannes, Don Ferrante (Ferdinand) Gonzaga war, was mit unserm Briefe übereinstimmt. Nach Cusani war er «*Vicerè di Sicilia*, *uomo istrutto*, *attivo negli affari e di gentili maniere*, *per cui si cattivò amore i rispetto.*» Er führte die Stadtmauern weiter auf, vergrößerte die Piazza di Duomo und verschönerte und verbesserte auch in andrer Weise die Stadt Als er gehört hatte, von wie großem antikem Werth die Säulen von San Lorenzo wären, und wie sehr man sie vor der Gefahr eines schließlichen Zusammensturzes schützen müsse, ließ er sie gewissenhaft ausbessern und befestigen. Dank seiner Sorgfalt stehen sie noch und können noch heutigen Tages in Mailand gesehen werden. Die Geschichte erzählt weiter, daß er in Mailand regierte, bis er von Philipp II. zum Kriege in den Niederlanden aufgefordert wurde. Bei der Belagerung von St. Quentin strauchelte sein Pferd, warf ihn heftig zu Boden, und in Folge der erhaltenen Verletzungen starb er, allgemein betrauert, in Brüssel am 15. Nov. 1557. Dieses Charakterbild stimmt sehr wohl mit dem des Rächers der beleidigten Frau in unserer Erzählung überein. — Der Schreiber des Briefes behauptet, Don Ferdinando wäre der Bruder des Herzogs von Mantua gewesen; das erfordert einige Erläuterungen. Er war nicht der Bruder von Franz Gonzaga, der 1547 Herzog von Mantua und Markgraf von Montferrat war (er bestieg den Thron 1540 und starb 1550), sondern von Friedrich Gonzaga, dem ersten Herzoge von Mantua. Don Ferdinando wurde am 28. Januar 1507 geboren und führte bei seinem Tode die Titel eines Herzogs von Arriano, Fürsten von Malfetta und Grafen von Guastalla. (Siehe Hübner's Genealogische Tabellen, Theil I, Tafel 306—308). Wenn Halliwell auch Recht hat, wenn er sagt, Shakespeare habe in Maß für Maß eine barbarische Erzählung ungemein geläutert, so kann ich doch nicht umhin, Hunter beizustimmen, daß der Stoff auch bei Shakespeare noch recht «unwahrscheinlich und widrig» sei, und Coleridge, wenn er sagt, daß Angelo's Begnadigung und Vermählung dem gerechten Verlangen nach Vergeltung, gegenüber so wüster Sinnenlust und Grausamkeit, höhnisch ins Gesicht schlägt. Die Form der Erzählung bei Macarius ist viel wahrscheinlicher, und die Personen mehr individualisiert als im Schauspiel Der Spanier ist weder ein so entarteter, roher Mensch wie Shakespeare's Angelo, noch wie Cinthio's Juriste, und die Frau ist eine wahrere Repräsentantin ihres Geschlechtes als Isabella. Alles weist auf die Wahrscheinlichkeit hin, daß die Ereignisse, wie sie von dem ungarischen Studenten und dem französischen Erzähler

überliefert sind, sich wirklich in Como oder irgend einer andern Stadt unweit Mailand um das Jahr 1547 zugetragen haben, und daß das betreffende Gesetz, verfügt von Matthias Corvinus, König von Ungarn, zur Verbesserung der Sitten der Stadt Gyula («Julio»), nur ein Produkt von George Whetstone's schöpferischer Phantasie sei. In Geraldo Cinthio's Uebersetzung ist der Schauplatz der Handlung Innsbruck (Ispruchi), und der Rächer ist Kaiser Maximilian selbst (Massimiano). Shakespeare verlegt die Handlung nach Wien, wo es, wie Knight bereits erwiesen, nie einen Regenten des Namens «Herzog Vincentio» gegeben hat, und unter allen seinen dramatischen Personen ist nicht ein Name, der auch nur annähernd deutsch wäre.

Nach dem schon erwähnten Korrespondenten der Juninummer des «Századok» ist derselbe Gegenstand von Claude Rouillet benutzt worden in seiner Tragödie «Philamire», welche 1563, zwei Jahre vor Cinthio's «Hecatommithi» veröffentlicht wurde, und in welcher ebenfalls sich das Weib für den Gatten, und nicht die Schwester für den Bruder, opfert. Ich habe nicht Gelegenheit gehabt, das Buch zu sehen.

L. L. K.

Literarische Uebersicht.

Oechelhäuser, Wilhelm. Shakespeareana. — Berlin, 1894.

Der Verfasser zieht sich dadurch einen schweren Vorwurf zu, daß er im Vorworte die Annahme eines Ausdruckes zurückweist, der gerade ihm als ehrende Bezeichnung hätte dienen müssen. Wenn Elze den Dilettantismus geißelt, so hat er ein Recht dazu nur, indem er denselben nach einer beschränkten Wortdeutung anwendet. Es kann ein Dilettant oberflächlich und unwissenschaftlich arbeiten, aber es ist keine nothwendige Folge der Thatsache, daß er, statt schulgerechter Fachmann zu sein, sich, aus Liebe am Gegenstande, der Arbeit widmet. Im Gegentheil! Es giebt Stoffe, in denen der geistig hochveranlagte Dilettant — d. h. der sich aus Liebe dem Berufe gewidmet hat, ohne die ganze strengschulende Bahn des Faches durchlaufen zu haben — freier, unabhängiger empfindet, denkt und schafft, als derjenige, welcher sich in den Banden des Faches fühlt. Selbst wenn zugestanden werden muß, daß Textveränderungen in ihrem Werthe darunter leiden können, daß der Aendernde nicht Fach-Philologe ist, und also vielleicht die Geschichte der Sprachentwicklung, oder die Gesetze der Lautverschiebung, der grammatischen Entwicklung aus früheren Perioden, nicht ganz beherrscht, so kann er doch, im Sinne geistiger Bedeutung, der ursprünglichen Intention des Dichters näher treten, als der Fachmann, welcher das sprachliche Gesetz als einzige Grundlage seiner Forschungen zur Anwendung bringt. Hier schon wird der Dilettant oft der belehrende Führer des Fachmannes sein können; wieviel mehr da, wo ästhetische Anschauungen die nothwendige Grundlage der Forschungen sein müssen. — Und selbst die Fachleute werden ja zuweilen zu Dilettanten: Elze, hervorragend auf dem Gebiete der englischen Sprache, Literatur und Metrik, dilettierte ebenso gern wie wenig erfolgreich auf dem der Text-Emendation, und gab uns da Resultate zweifelhaftesten Werthes. — Was heißt denn aber eigentlich Dilettant — wenn man absieht von jenem kindischen und unberufnen Hineinpfuschen in jedes Gebiet —? Ein sich Hineinarbeiten durch strenge Arbeit in einen Stoff oder eine wissenschaftliche Richtung, ohne die heilige Zahl von Universitäts-Semestern absolviert zu haben! Und hier ist es gerade Oechelhäuser, welcher uns den glänzendsten Beweis dafür giebt, was ein echter, ernster Dilettant von begeistertem und gewissenhaftem Streben leisten kann, und darum hat er Unrecht, diesen Ehrentitel zurückzuweisen.

Wie unser Autor in seiner äußern Stellung — sagen wir: in seinen äußeren Stellungen — durchaus ein self-made man ist, so ist er es auch als Shakespeareaner! Er ist der erste und wirkliche Schöpfer der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft! Nicht Delius, Ulrici, Elze oder einer der Anderen, die sich schon eines festbegründeten Namens in der Shakespeare-Forschung rühmen konnten, gaben eine Anregung — nein! Dieser Dilettant war es, der den Gedanken und die Anregung gab! Ich darf in Bezug hierauf den einleitenden Aufsatz in Band XXIV des Jahrbuches anführen, in dem ich diese Frage des Breiteren behandelt habe.

Es ist an dem vorliegenden Bande interessant zu beobachten, wie zuerst der schüchtern auftretende Neuling, d. h. Neuling im Kreise der Gleichstrebenden, nicht im Können, sich scheu nur an die äußeren Umfassungsmauern des Tempels Shakespeare wagt, um bald, nachdem ihm der Muth gewachsen ist, an die Gestalt selbst heranzutreten. Und auch dann noch ein leises Herumtasten, um in sich zu erproben, oder zu entdecken, wo sein Interesse und sein Können Wurzel fassen mögen. Und bald zeigt sich diese Richtung im hellsten Lichte: die Bühne ist es, zu der sein dichterisches Ich hingravitiert, und nun sehen wir rasch im mächtigen Fluge den Dilettanten sich in eine anerkannte Autorität verwandeln, die ja immerhin in diesen und jenen Ansichten bekämpft werden mag, mit deren Urtheil aber stets gerechnet werden muß.

Mit der Bühne direkt haben die Aufsätze: Ueber die Darstellung des Sommernachtstraums, und die drei letzten Abhandlungen zu thun, während die beiden Essays: über Richard III., und über die Zechbrüder und Trunkenen, auch das psychologische Gebiet, die Charakterzeichnung, stark beleuchten.

Wenn ich, was geistige Bedeutung und kritische Selbständigkeit betrifft, den Essay über Richard III. in die erste Reihe stelle, so muß ich andrerseits erklären, daß mir die «Grundsätze für die Bühnenbearbeitung Shakespeare'scher Dramen» mehr den individuellen Portraitzug des Autors zu tragen scheinen. Darin sehen wir ihn selbst mit all' seiner Begeisterung für Dichter und Werk; er ist Herr seines Stoffes, und seiner Hand sicher. Ich hätte wohl Lust, über Manches mit ihm zu streiten, so z. B. über die Frage, wann man ein Recht habe, den Dichter dem Geschmacke der Zeitperiode zu opfern, da ich glaube, daß der Verfasser in diesem Falle dem Zeitgeiste mehr Konzessionen macht, als ihm zukommen; aber dies wird immer ein Gegenstand individueller Anschauung bleiben müssen, und also nie zum Austrage kommen können. Er hat die das Ganze in's Auge fassenden Grundlagen, die bei der Bearbeitung mit kühner, oft rücksichtslos erscheinender Hand arbeiten, so klar und sachkundig — durchaus nicht als Dilettant! — dargestellt und angewandt, daß alle Opposition in Bezug auf einzelne Fragen, wie sie sich bereits gezeigt hat und vielleicht noch zeigen mag, doch nicht das Fundament, auf dem er seine Anschauung und seine Arbeit aufführt, erschüttern wird für lange Zeit!

Das ganze Buch ist ein gutes Stück Mannes- und Lebensarbeit, und wenn der Autor auch noch nicht das Recht hat, die Hände in den Schoß zu legen — beiläufig ein Thun, zu dem ihm alle Neigung und Fähigkeit abgeht —, so mag er sich immer sagen: Einen Gedenkstein hast Du Dir gesetzt!

F. A. L.

Führende Geister. — Eine Sammlung von Biographieen. — Herausgegeben von Dr. Anton Bettelheim. — Sechster Band: Shakspere. Von Alois Brandl. Dresden, 1894.

Der Doppeltitel zeigt, daß das Buch für populäre Zwecke geschrieben ist; aber auch nur der Titel, denn das Buch selbst enthält mehr des Positiven, Fachlichen und sachlich Gründlichen als manches mit dem Anspruche an gelehrte Forschung auftretende Werk. Der Verfasser beherrscht den gesammten Stoff in erschöpfender Weise und versteht es in ebenso gründlicher wie genialer Art, die Spreu vom Weizen zu trennen, sodaß es ihm gelingt, den Leser über alles Positive zu unterrichten, und ihm ein Bild zu geben, aus dem er die Persönlichkeit des Dichters sowie die sozialen, politischen und literarischen Einflüsse der Zeit herausleuchten sieht, welche auf den Dichter eingewirkt haben. Nicht nur das größere Publikum, sondern mancher Mann von Fach wird gut thun das Buch gründlich zu lesen, und wird in der Lage sein, daraus zu lernen und sein bis dahin festgewurzeltes Urtheil zu ändern. Es würde sich eine Uebersetzung dieses Werkes in's Englische sehr empfehlen, denn auch jenseits des Kanals würde es ihm nicht an vielen Lesern fehlen.

Das nachfolgende Inhaltsverzeichniß und das Schlußwort werden den Leser dieses Referats am besten von dem Charakter und dem Werthe der Brandl'schen Arbeit unterrichten, und hoffentlich Viele zur Lektüre derselben anregen.

«Stratforder Jugendjahre. Persönliches Aussehen. Familie, Religion, Volkskunde, Schule. Heirath, Verarmung des Vaters, die Geschichte vom Wilddiebstahl. Venus und Adonis.

Londoner Lehrjahre. Elisabethinische Theater und Schauspieler. Dichtungsmonopol der Akademiker; Seneca und Plautus; Marlow und Lilly. Der junge Schauspieler-Dichter, angegriffen von Greene, vertheidigt von Chettle. Zuerst Jagd nach wirksamen Rollen und dann erst höhere Kunstziele.

Tragödien: Titus Andronicus. Romeo und Julia.

Komödien: Verlorne Liebesmüh. Komödie der Irrungen. Edelleute von Verona. Sommernachtstraum.

Historien: Heinrich VI., Theil 1, 2 und 3. Richard III. Richard II. Wirkliche Geschichte (mit Stammtafel), Sage, poetische und sittliche Auffassung.

Die Falstaff-Periode. Bei Hof. Lucrezia und Graf Southampton. Wohlstand; Wappengesuch; Verlust des Söhnchens. Die Sonette und Graf Pembroke. Ben Jonson.

Historien: König Johann. Heinrich IV., Theil 1 und 2. Heinrich V. Dichtung und Wahrheit in den Königsdramen.

Komödien: Kaufmann von Venedig. Zähmung der Widerspenstigen. Lustige Weiber von Windsor. Viel Lärm um Nichts.

Die Hamlet-Periode. Bau des Globus-Theaters. Wachsender Wohlstand; politische Mißverhältnisse in den letzten Jahren der Elisabeth; getrübte Stimmung.

Komödien: Wie es Euch gefällt; Was Ihr wollt. Ende gut, alles gut; Gleiches mit Gleichem.
Weltverderbniß und Reformatoren.
Tragödien: Julius Cäsar. Hamlet. Othello.

Die Lear-Periode. Jakob I. Noch mehr Wohlstand; Kauf der Zehnten von Stratford. Pessimistische Vorstellungen vom Weltlauf.
Tragödien: Coriolan; König Lear. Macbeth; Antonius und Cleopatra.
Satirische Dramen: Troilus und Cressida. Timon von Athen.
Shakespeare weder Thersites, noch Timon.

Die Romanzen. Mehr in Stratford als in London; Familienleben. Milde Stimmung und Spiel mit der schönen Illusion. Erfolg des Perikles.
Romanzen-Komödien: Cymbeline. Wintermärchen. Sturm.
Romanzen-Historie: Heinrich VIII.

Das Ende. Ausleben. Testament und nachträgliche Bestimmungen. Tod und Begräbniß. Die Nachkommenschaft der Kinder erloschen, die der Schwester in Blüthe bis zur Gegenwart (mit Stammtafel). Letzte Zeugnisse. Des Dichters Persönlichkeit.»

«Die Persönlichkeit Shakespeare's in ihren wechselnden Phasen zu zeichnen habe ich mir zur Aufgabe gemacht, und der Apparat der literarhistorischen Forschung, die Altersbestimmung der Dramen, die Quellenvergleichung, die Entwicklung gewisser Figuren und Gedanken sollte nur aufgeboten werden, um jenem Hauptzwecke zu dienen. Die Dichtungsdokumente, wenn so ausgebeutet, können den Mangel an direkten Zeugnissen vielfach ersetzen. Die Biographie eines Dichters soll ja nicht bloß sein äußeres Thun aufhellen, sondern aus seinem Leben und Lernen zugleich sein Schaffen herauswachsen lassen, sodaß wir seine Verse mit größerem Interesse, besserem Verständniß und einem warmen Anhauch der Empfindung lesen, aus der sie geflossen sind. Eine Geschichte seiner Kunst zu schreiben wäre ein eigenes, umfangreiches Thema, das ich nur gelegentlich streifen konnte; desgleichen sein Verhältniß zu den literarischen Zeitgenossen. An eine Philosophie Shakespeares, im systematischen Sinne des Wortes, glaube ich nicht. Und selbst wenn man sich auf seine Persönlickeit beschränkt, ist es schwer, ein knapp zusammenfassendes Schlußurtheil zu fällen, so mannigfach tritt sie uns in seinen verschiedenen Lebensperioden entgegen: wie viel Nachahmung und Originalität, praktische Rücksichten und ideale Gesichtspunkte, Heiterkeit und Schwermuth, Satire und Milde, grausame Wildheit und versöhnliche Wehmuth! Man thut vielleicht am besten, in erster Linie die Vielseitigkeit des Auges und Herzens zu betonen, welche ihm gestattete, in die Menschen seines Kreises, seiner Quellen und seiner Dichtungen sich lebendig hinein zu versetzen, gleichsam mit tausend Seelen zu schauen und zu fühlen. Dieser großartige Sinn für die Außenwelt aber hätte nur zu dem, was Jean Paul ein passives Genie nennt, ausgereicht, wäre er nicht mit einer Gestaltungskraft gepaart gewesen, die das Aufgenommene in freier, reichster Umbildung wieder nach außen zu kehren verstand. Die Renaissance gab ihm die Richtung auf die schöne Literatur, hohe Gedanken, einen bereits wohl entwickelten kunstmäßigen Stil in englischer Sprache, die Form der regelmäßigen Tragödie und Komödie. Bei aller Hochschätzung der Alten, besonders der Römer, hat er sich aber doch ein starkes Volksthum bewahrt; wie denn überhaupt erst das Rokoko in die pedantische Einseitigkeit verfiel, sich dem antiken Wesen ganz

anpassen zu wollen, auf Kosten des angestammten. Er ist voll heimischer Balladen, Lieder und Fabeln. Der Bau seiner Dramen zeigt eine glückliche Mischung von klassischen und heimischen Elementen, und letztere haben in den Historien sogar die Oberherrschaft. In Bezug auf Empfinden sind ihm der patriotische Nationalstolz, die konservative Pietät und die freie Natürlichkeit eigen, die den Engländer gewöhnlich auszeichnen, wenn er sich auch vom heutigen Engländer wesentlich dadurch unterscheidet, daß er noch nicht unter den Einflüssen des Puritanerthums herangewachsen war.» F. A. L.

Adolf Friedrich Graf von Schack. Die englischen Dramatiker vor, neben und nach Shakespeare. Stuttgart 1893, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung Nachfolger. XII u. 500 S. 8°.

Wäre Graf von Schack von einem so engherzigen Standpunkt ausgegangen, wie er in dem bekannten Allibone'schen *Dictionary of English Literature* vertreten wird, so hätte er uns nicht mit dem trefflichen Buche beschenkt, das uns jetzt vorliegt. Dort heißt es mit Bezug auf Charles Lamb's *Specimens of English Dramatic Poets who lived about the Time of Shakespeare*, es sei sehr zu bedauern, daß eine von so vielen Unschicklichkeiten entstellte Sammlung jemals die Gunst des Publikums erworben habe, und niemand erweise der menschlichen Gesellschaft dadurch einen Dienst, daß er den Geschmack an den großen Zeitgenossen Shakespeare's wieder wachrufe, so lange er damit zugleich auch wieder das Gefallen an ihren Anstößigkeiten erneuere. Wie recht hat Graf Schack diesen kleinkrämerlichen Bemerkungen gegenüber, wenn er ausführt (S. 499 fg.), daß wir dann auch auf die Lektüre eines Aristophanes u. a. verzichten müßten! Wir wissen ihm also Dank dafür, daß er die Lamb'schen *Specimens* ihrem wesentlichen Inhalte nach in's Deutsche übertragen und durch Hinzufügung einzelner Bruchstücke aus anderen Sammlungen ein Werk geschaffen hat, das das Verständniß für die ältere dramatische Literatur Englands in die breiteren Volksschichten zu tragen geeignet erscheint. Wer kann den übersprudelnden Reichthum des Elisabethanischen Dramas an der Quelle schöpfen? Wer auch nur die ungekürzten Uebertragungen alle lesen? Gewiß nur derjenige, der die Literatur jenes Zeitalters zu seinem Spezialstudium gemacht hat. Der gebildete Laie wird sich aber sehr gerne einen Begriff von den besten jener Dramen machen wollen, und das kann er nicht besser und bequemer als mit Hilfe des von Schack'schen Buches.

Ueber die Auswahl selbst ist nicht viel zu sagen; die Verantwortung dafür trägt zum weitaus größten Theile Lamb. Daß von Schack verderbte Stellen übergangen hat, wo es ohne Schädigung des Zusammenhangs geschehen konnte, ist gewiß nur zu billigen. Auch die Heranziehung kritischer Urtheile von Lamb, Coleridge, Leigh Hunt, Darley, Dyce, Hallam, Swinburne, Eschenburg, A. W. Schlegel und Moritz Rapp wird jeder Leser freudig begrüßen. Und doch würde man vermuthlich noch lieber sehen, wenn Graf Schack mit seinem eigenen, bewährten, kunstverständigen Urtheile nicht gar zu sparsam zurückhielte. Nur an wenigen Stellen tritt es hervor. Einmal bei Gelegenheit der *Yorkshire Tragedy*, die Schack mit Schlegel zu den reifsten und vortrefflichsten Werken Shakespeare's rechnet und die nach seiner Ansicht mindestens ebenso gut wie *Titus Andronicus* einen Platz in den Gesammtausgaben der Shakespeare'schen Dramen verdiene.

Dann äußert sich der Verfasser noch einmal am Schlusse seines Buches über die Bedeutung Fletcher's und über sein Verhältniß zu Marlowe und Shakespeare, wobei er die drei englischen Dramatiker in höchst geistvoller Weise einerseits mit Lope de Vega und Calderon, andererseits mit Aeschylus, Sophokles, Euripides und Aristophanes in Parallele stellt.

Was nun die Uebersetzung selbst betrifft, so weiß man von vorn herein, was man von einem Grafen von Schack zu erwarten hat. Die Sprache ist edel, der Vers fließend, der Ausdruck ungezwungen, sodaß man stellenweise geradezu vergißt, daß man eine Uebersetzung vor sich hat. Freilich hält sich von Schack auch nicht immer streng an den Text; er übersetzt nicht Zeile auf Zeile, sondern dehn' seine Verse mit Rücksicht auf den idiomatischen Ausdruck je nach Bedürfniß aus So werden aus den ersten 111 Versen von *Edward II.*, Akt V, Scene 1 bei ihr 129 Zeilen, während z. B. Gelbcke in seiner Uebersetzung dieselbe Stelle in 11 Zeilen wiedergiebt. Solchen Dehnungen begegnet man häufig, und es ist nicht u denkbar, daß in manchen Scenen die geringere Prägnanz des Ausdrucks den Cha rakter des Originals bis zu einem gewissen Grade verändert.

Wenn in Folgendem auf einzelne Stellen besonders hingewiesen wird, so mög uns das nicht als Tadelsucht ausgelegt werden; je strahlender ein Gewand ist, des leichter gewahrt man darauf auch den kleinsten Flecken. *Edward II.*, V, 53—56 (ed. W. Wagner) lauten im Original:

To give ambitious Mortimer my right,
That like a mountain overwhelms my bliss
In which extremes my mind here murthered is.
But what the heavens appoint, I must obey!

von Schack übersetzt (S. 65):

Mein Recht
Dem frechen Mortimer zu überlassen,
Der wie mit Bergeswucht mein ganzes Glück
Zerstört, sodaß mein Geist dem Weh erliegt.
Allein, was Gott verhängt, muß ich vollziehen.

Gelbcke (Bd. I. S. 183):

Dem übermüth'gen Mortimer mein Recht
Zu überlassen, das wie ein Gebirg
Auf meinem Leben lastet, und für das
Zuletzt hier noch mein Geist gemordet wird!
Doch, was der Himmel will, dem füg ich mich!

Welche der beiden Uebertragungen kommt dem Gedanken des Originals w am nächsten? Ebenda Vers 65 ff. scheint die Gelbcke'sche Uebersetzung oh Frage den Vorzug vor der Schack'schen zu verdienen.

In der 'Herzogin von Malfy' (IV. 2, S. 151 fg.) gesteht von Schack, daß d merkwürdige Lied Bosola's in den Reimpaaren des Originals zu übersetzen sei Kräfte übersteige. Bodenstedt ist es bei etwas freier Behandlung des Textes anmuthender Weise gelungen (vergl. Sh's. Zeitgenossen, Bd. I, S. 146, 14 Dagegen hat in dem Grablied für Marcella im 'Weißen Teufel' von Schack d Volkston viel besser getroffen als Bodenstedt (s. Bd. I. S. 253). — Sehr v dienstlich ist es, daß der Verfasser ein so beträchtliches Bruchstück aus de *pseudo*-Shakespeare'schen Drama 'The Two Noble Kinsmen' übertragen h

Bedenkt man, daß nach den Angaben Johannes Bolte's (Mucedorus von Tieck. S. XXV ff.) seit dem Jahre 1710 nicht weniger als 112 ältere englische Stücke in's Deutsche übersetzt worden sind, so muß es geradezu verwunderlich erscheinen, daß man an dem inhaltlich und formell interessanten Stücke so lange achtlos vorübergegangen ist. Freilich liegt seit der Veröffentlichung von Gelbcke's dreibändigem Werke das ganze Drama in deutschem Gewande vor, allein von Schack's Auszug wird darum nicht überflüssig gemacht; wird sein Buch doch vermuthlich bei mehr Lesern Eingang finden als dasjenige Gelbcke's. Ein paar Stellen fordern wieder unwillkürlich zum Vergleiche der beiden Uebersetzungen heraus. I. 1. 59 ff. lautet im Original (ed. Skeat, Pitt Press, S. 5):

the day
That he should marry you, at such a season
As now it is with me, I met your groom
By Mars's altar; you were at that time fair.

Graf Schack übersetzt (S. 436):

Am Tag, wo er sich dir vermählen sollte,
Am selben Feste, das ich heute feire,
Traf deinen Diener ich. Bei dem Altar
Des Mars schwör ich's, schön warst du jenen Tag.

Ob von Schack durch den Text bei Lamb zu der falschen Interpunktion der dritten Zeile verleitet wurde, vermag ich nicht zu sagen; jedenfalls ist der Vers bei Skeat (und auch bei Rolfe) richtig interpungiert, und so hat ihn auch Gelbcke übersetzt (Bd. III. S. 15):

An Eurem Hochzeitstag, 's war um diese Zeit
Des Jahres, wo auch ich jetzt Hochzeit halte,
Traf ich mit Eurem Bräutigam zusammen
An Mars' Altar. Ihr waret damals schön, etc.

Die Verse 71—74

O, I hope some god,
Some god hath put his mercy in your manhood,
Whereto he'll infuse power, and press you forth
Our undertaker!

sind bei von Schack wenig glücklich wiedergegeben:

O, ein Gott, so hoff' ich,
Hat zu der Mannheit Dir auch Huld geschenkt;
Dazu wird er in Dich die Macht auch gießen,
Und uns zum Heile Dich zu Thaten treiben.

Viel prägnanter lauten die Verse bei Gelbcke:

Unsre Hoffnung ist,
Es werd' ein Gott in Eure Heldenseele
Ausgießen seine Kraft und Euch bestellen
Zu unsrem Helfer!

Aehnlicher Stellen ließen sich wohl noch mehrere anführen; allein auch ebenso zahlreich würden diejenigen sein, an denen von Schack an dichterischem Glanze der Sprache Gelbcke bei weitem überstrahlt. Jedenfalls wollen wir durch unsere Vergleichungen den Lesern den Geschmack an dem trefflichen Buche

des Grafen Schack nicht verderben. Möge es sich recht viele Freunde machen u zur Verbreitung des Verständnisses für das Elisabethanische Drama dasjenige Th beitragen, das seinem gediegenen inneren Gehalte entspricht.[1]) L. P.

Gisbert Freiherr von Vincke. Gesammelte Aufsätze zur Bühneng schichte. (Theatergeschichtliche Forschungen, hrsg. von Berthold Litzman VI). Hamburg und Leipzig, Verlag von Leopold Voß, 1893. VIII und 254 S.

Es sind meist alte Bekannte, die uns in diesem Hefte der verdienstlich Litzmann'schen Sammlung entgegentreten. Zwar hat sich ihr äußeres Gewand kleinen Nebendingen hier und da geändert; dem inneren Kerne nach sind sie a diejenigen geblieben, die wir in den verschiedenen Bänden des Jahrbuches kenn gelernt haben. Außer diesen Aufsätzen — 12 an der Zahl — bringt das H drei weitere, die früher schon in Westermann's Monatsheften und in der «Neu Zeit» erschienen waren, sodaß nur zwei Beiträge von dem Verfasser neu hinzug fügt worden sind: «Schröder und Iffland's 'vornehmer Anstand' auf der Büh eine breitere Ausführung einer Anmerkung zu dem Vortrage «Shakespeare u Schröder» (Jahrbuch; Bd. X., S. 1—30) und ein einleitender Aufsatz: «Was u fehlt zur deutschen Bühnengeschichte».

Das vorliegende Heft druckfertig zu machen, war die letzte Arbeit, die d Verfasser bis kurz vor seinem Heimgange beschäftigte, und wir nehmen sie einen letzten Tribut, den er an seine Lieblingsstudien entrichtete, dankbar e gegen. Unter solchen Umständen hat auch die Kritik keinen Anlaß, danach fragen, ob es dem Verfasser gelungen sei, seine Aufsätze durchgängig auf die Hö des jetzigen Standes der Wissenschaft zu heben; sie erfreut sich daran zu seh wie sich die einzelnen Fragen in dem vornehmen, wissenschaftlichen Ernst u feinen Kunstsinn in seltener Weise vereinigenden Geiste des Verfassers wied spiegeln.

Dem Herausgeber gebührt der wärmste Dank für die Art, wie er sich sei Aufgabe bei der Drucklegung der V.'schen Aufsätze entledigt hat. Obschon i die weitgehendsten Befugnisse zu selbstständigen Aenderungen eingeräumt war so hat er doch den schonendsten Gebrauch davon gemacht und sich nur auf ga wenige, in Klammern gesetzte Zusätze beschränkt. Wir haben also die Vincke'sch Aufsätze in unverfälschter Gestalt vor uns und können uns ihrer in der vorlieg den Sammlung auf's Neue und dauernd erfreuen. L. P.

Dr. Louis Lewes. Shakespeare's Frauengestalten. Stuttgart, Verlag v Karl Krabbe, 1893. XVI und 409 S. 8°.

An der Ergründung der Shakespeare'schen Frauencharaktere haben sich sch seit Langem Dichter und Gelehrte versucht. Es sei hier nur an die geistvoll

---

[1]) Noch sei es gestattet, einen Druckfehler zu verbessern, der sich auf Se 417 im Texte von *Arden of Feversham* findet; Z. 11. v. u. l.: Oft war ich statt Oft wart ich so (im Original: *I haue bene often so, and soone amend ed. Warnke u. Proescholdt*, III. 6, 70. S. 48).

Darlegungen eines Heinrich Heine und Friedrich Bodenstedt, sowie an die mehr oder weniger umfänglichen, verdienstlichen Schriften von Mrs. Jameson (übersetzt von Ad. Wagner 1834, und von Levin Schücking 1840), F. A. Leo, J. Thümmel, Lady Martin (Helena Faucit) und Grace Latham erinnert. Bedenkt man, daß auch alle die größeren Werke, wie diejenigen von Ulrici, Gervinus, Kreißig, Dowden, Wetz u. a., die Frauengestalten Shakespeares einem gründlichen Studium unterziehen, so muß es als ein neuer Beweis für die Unversiegbarkeit des Quells erscheinen, der dem Dichtergenius Shakespeares bis auf den heutigen Tag entfließt, wenn sich den vorhandenen Büchern über denselben Gegenstand wieder ein neues anreiht. Es soll doch eine bisher empfundene Lücke ausfüllen, sonst würde sich sowohl der Verfasser die Mühe der Ausarbeitung als auch der Verleger die Kosten der Herstellung haben sparen können. Nun sagt zwar der Erstere in seiner Vorrede, daß er sachlich nichts wesentlich Neues zu bringen habe; aber die Art seiner Darstellung soll sich von der der früheren Werke unterscheiden; er wendet sich nicht an die Gelehrtenwelt, sondern an das größere gebildete Publikum, dem er in allgemein verständlicher Weise die Räthsel Shakespeare'scher Charaktergebilde lösen will. Er sieht daher von jeder abstrakten, philosophischen Betrachtung ab, sondern entwickelt aus dem Gange der Handlung heraus die Charaktere, indem er dabei die männlichen Figuren insoweit zum Vergleiche heranzieht als es zum besseren Verständnisse der weiblichen nöthig ist. Dabei beweist der Verfasser große Feinfühligkeit und das Vermögen, den geheimsten Regungen des Dichtergeistes nachzuspüren. Auch ist er bestrebt, nichts in die Werke hinein zu interpretieren, sondern den Dramatiker möglichst viel selbst sprechen zu lassen. So anerkennenswerth auch an sich dies Verfahren sein mag, so läuft es doch nicht selten mehr auf eine Analyse, eine Inhaltsangabe des Dramas als auf eine Entwicklung der weiblichen Charaktere hinaus. Zudem überschätzt der Verfasser die Sicherheit seiner Methode. Wenn er auch überall die Worte des Dichters selbst anführt, so ist doch die Auslegung davon seine eigene, sind die Schlüsse, die er daraus zieht, seine eigenen. Es bleibt eben immer wieder bei der Wahrheit des Goethe'schen Wortes:

Liest doch nur jeder
Aus dem Buch sich heraus, und ist er gewaltig, so liest er
In das Buch sich hinein, amalgamiert sich das Fremde.

So geht es auch Lewes. Es werden sich gegen seine Charakterauffassung ebenso gut Bedenken erheben wie gegen diejenigen seiner Vorgänger. Tiefgehende Einzelkritik ist an dieser Stelle nicht beabsichtigt; nur einige Fragen seien hier kurz gestreift. Nicht richtig aufgefaßt erscheint uns das Verhältniß Helena's zu Bertram in Ende gut, Alles gut. Ein anderer Kritiker hat schon darauf hingewiesen, daß mit der von Lewes gegebenen Erklärung: «Helena liebt eben Bertram nicht, weil er liebenswerth ist, sondern weil sie ihn liebt,» das Verständniß des Stückes um keines Haares Breite gefördert wird. Hier ist eine Räthselfrage durch Stellung eines neuen Räthsels einfach umgangen. Auch der Charakteristik der Lady Macbeth vermögen wir nicht zuzustimmen; Lewes macht wohl einen schwachen Anlauf, sie des ihr von vielen Kritikern angedichteten furienhaften Wesens zu entkleiden. Immerhin kann er sich von dieser traditionellen Auffassung noch nicht ganz los machen, sondern hebt Macbeth auf Kosten seiner Gattin auf einen Standpunkt, der ihm nicht zukommt. So ist von dem innigen Eheverhältniß auf seiner Seite nichts zu verspüren; wie könnte er sonst so lieb- und theilnahmlos die Kunde

von dem Tode der Lady hinnehmen? Wohl aber hat diese bei allen ihren eh geizigen Bestrebungen lediglich ihren Gatten im Auge; für ihn hofft und sorgt si für ihn sündigt sie, für ihn macht sie Kraftanstrengungen, denen sie unterlieg unterliegen muß. Wer sich in dieser Hinsicht eine richtige Vorstellung von d inneren Beschaffenheit der Lady Macbeth machen will, den verweisen wir auf da was Bodenstedt im ersten Bande des Jahrbuches, und was Leo in der Einleitu zu seiner Uebersetzung der Tragödie ausgeführt hat. — Noch bei mehrer Charakteren ist der Verfasser nach unserem Dafürhalten auf die Intentionen d Dichters nicht genau eingegangen; doch sei von weiteren Einzelheiten abgesehe Im Ganzen wird das Lewes'sche Buch von dem gebildeten Laien nicht ohne Vc theil und Genuß gelesen werden. Für die eigentlichen Shakespeare-Forscher wi es von geringerer Bedeutung sein. Für sie hat es der Verfasser auch sich nicht geschrieben, sonst würde er nicht von vorn herein auf die Benutzung u den Nachweis aller vorhandenen Literatur verzichtet haben.

Zum Schlusse müssen wir noch ein Wort über diejenigen Kapitel sagen, Lewes seinem Hauptgegenstand als Einleitung vorausgeschickt hat. Sie geb einen Ueberblick über die Gesammtverhältnisse des Shakespeare'schen Englan über die Entwicklung des Dramas und der englischen Bühne sowie über die pe sönlichen Lebensschicksale des großen Dramatikers. Von diesen Kapiteln läßt si des Rühmlichen nicht allzu viel sagen. Man bemerkt, daß der Verfasser h nicht auf eigenen Studien fußt, sondern aus Quellen zweiter und dritter Ha schöpft. Namenverstümmlungen wie 'Ferrex und Perrex' (S. 32), 'Gordebc (ebd.) 'Tarlten' (S. 35) dürften nicht vorkommen. Ferner heißt der bekan Dichter nicht Richard Eduard, sondern Richard Edwards (S. 43); auch über d Verhältniß zwischen Mysterien und Mirakelspielen drückt sich der Verfasser (S. nicht mit wünschenswerther Klarheit aus. Schließlich darf nicht unerwähnt bleibe daß die einleitenden Kapitel mehr als der Hauptheil des Buches an einem gerade unleidlichen stylistischen Fehler kranken: Sätze von 12—16 Druckzeilen sind f die Regel, einzelne Satzungeheuer schwellen aber bis 26 Zeilen an (vgl. S. 1 Das sollte der Verfasser bei einer zweiten Auflage seines Buches vermeiden.

L. P.

Shakespeare. Fünf Vorlesungen aus dem Nachlaß von Bernhard ten Bri Mit dem Bildniß des Verfassers, radiert von W. Krauskopf. Straßbu Verlag von Karl J. Trübner, 1893. VI und 160 S. 8°.

Es ist ein schönes, ein herrliches Vermächtniß, das uns ten Brink in sei Frankfurter Shakespeare-Vorträgen hinterlassen hat. Aber je mehr wir sie nießen, desto schmerzlicher kommt es uns zum Bewußtsein, wie unendlich die deutsche Shakespeare-Kunde durch den zu frühen Heimgang ten Brink's v loren hat. Wäre es ihm vergönnt gewesen, Shakespeare in seiner groß angeleg englischen Literaturgeschichte so zu behandeln wie Chaucer, so wäre unser V ständniß des großen Britten vielleicht in ungeahnter Weise gefördert word Denn das Vermögen, dem Dichter in die Tiefen und auf die Höhen seiner Ku zu folgen, ihm nachzuspüren und nachzuempfinden, war wohl bei keinem der frühe und jetzigen deutschen Shakespeare-Forscher in solchem Grade vorhanden und du Pflege und Studium bis zu solcher Feinheit entwickelt wie bei ten Brink. I *beweisen* seine hinterlassenen Vorträge unwiderleglich. Im ersten führt er

Shakespeare als Mensch und Dichter vor; auf so engem Raume wie hier ist noch nichts Besseres über die äußere und innere Entwicklung Shakespeare's gesagt worden. Der zweite Vortrag beschäftigt sich mit der Reihenfolge der Shakespeare'schen Werke; in den folgenden wird Shakespeare als Dramatiker im Allgemeinen, und als komischer und tragischer Dichter im Besonderen charakterisiert. Es würde schwer zu entscheiden sein, welchem der fünf Vorträge man den Vorzug geben sollte; sie sind alle gleich meisterhaft. Einzelne Sätze und Züge daraus anführen zu wollen, hieße Perlen aus ihrer goldenen Fassung herausreißen und beschädigen. ten Brink's Vorträge wollen im Ganzen gelesen und studiert sein; sie sind ein Buch, das in der Bibliothek keines Shakespeare-Verehrers fehlen sollte, ein Buch, nach dem man immer und immer wieder greift, in Dankbarkeit des Verfassers gedenkend, in dem eine der schönsten Zierden der Wissenschaft von uns geschieden ist. L. P.

Alois Würzner. Die Orthographie der beiden Quarto-Ausgaben von Shakspere's Sommernachtstraum. (42. Jahresbericht über die k. k. Staatsoberrealschule im III. Bezirke in Wien für das Schuljahr 1892—93) Wien 1893. 31 S.

Nachdem Lummert 1883 die Orthographie der ersten Folio-Ausgabe in eingehender Weise untersucht hatte, betonte er, daß seine Arbeit als nothwendige Ergänzung die gleiche Durchforschung der alten Quartdrucke erheische. Diesen Wink griff Würzner auf und widmete den Quartos von Venus and Adonis und Lucrece im Jahresberichte 1886—87 der k. k. Staatsoberrealschule des VII. Bezirks in Wien eine gründliche Betrachtung. Dieser letzteren schließt sich nun die vorliegende Programmabhandlung an, die nach derselben Methode wie die frühere bearbeitet worden ist. Wir brauchen uns also auf eine Würdigung dieser Methode, die als bewährt bereits anerkannt ist, hier um so weniger einzulassen, als die Sorgfalt und Gründlichkeit Würzner's in jeder Beziehung Bürgschaft leistet. Es genügt, darauf hinzuweisen, daß die Untersuchung des Verfassers auf eine Bestätigung dessen hinausläuft, was Ebsworth in der Einleitung zu dem photolithographischen Faksimile der Quarto B von Shakespeare's Midsummer Night's Dream ausgeführt hat, daß nämlich Q. A. den besten, Q. B. einen weniger guten und die aus letzterer hervorgegangene Folio den am wenigsten guten Text überliefere. Obwohl dies die Herausgeber schon früher erkannt hatten, so ist es immerhin werthvoll, daß die Thatsache durch die Untersuchungen Würzner's auf anderem Weg ihre Bestätigung gefunden hat. L. P.

Rudolf Fischer. Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie von ihren ersten Anfängen bis zu Shakespeare. Straßburg, Verlag von Karl J. Trübner, 1893. XIII und 192 S. gr. 8°.

Wenn man die zahl- und umfangreichen Werke überblickt, die sich in umfassender Weise mit der Geschichte der dramatischen Literatur Englands beschäftigen, so sollte man meinen, die Einzelforschung hätte vor deren Erscheinen wenigstens in den Hauptfragen abgeschlossen gewesen sein müssen. Und nun tritt

uns in dem Buche Fischer's eine Schrift entgegen, die in Bezug auf einen der wichtigsten Faktoren, die Entwicklung der englischen Tragödie, die Arbeit in gewissem Sinne von Neuem beginnt. Will man sich Anfangs auch über die Kühnheit des Unternehmens verwundern, so liest man sich doch mehr und mehr in die Ueberzeugung hinein, daß Fischer den Hebel seiner Forschung nicht nur nicht umsonst, sondern daß er ihn auch an der rechten Stelle eingesetzt hat. Seinem eigentlichen Thema schickt er eine wohlgelungene Charakteristik der Dramen Seneca's voraus und zeigt, welche Eigenschaften sie in einer Zeit wie der Elisabethanischen als Vorbilder ganz besonders angethan erscheinen ließen. Dabei tritt der Verfasser scheinbar nur von außen an das Drama heran, indem er seine poetische Form einer gründlichen Prüfung unterzieht. Allein er bleibt dabei nicht stehen, sondern durch die Betrachtung der poetischen Wirkung, die überall der poetischen Form entströmt, giebt er der Behandlung seines Gegenstandes die ideelle Bedeutung.

Fischer geht immer von der technischen Form des Dramas aus; hierbei fragt er zunächst nach der Gliederung des Stoffes (Akte, Bilder und Scenen), sodann nach der Struktur der letzteren (Monologe, Dialoge und Polyloge) und endlich nach den Figuren und Figurengruppen (Haupt-, Neben- und Episodenfiguren); er begnügt sich indessen nicht mit der Aufzählung und Beschreibung dieses technischen Formenmaterials, sondern schildert auch, wie und wo und mit welchen künstlerischen Wirkungen die verschiedenen Formen angewandt werden. Vergeistigen sich bei dieser Betrachtungsweise bereits die technischen Formen, so bestehen die kompositionellen, denen sich der Verfasser in zweiter Linie zuwendet, nur aus geistigen Elementen; dem Stoff und den Figuren in der Konstruktion entsprechen die Handlung (Einleitung, Ausführung, Abschluß) und die Charaktere (Helden, Gegenspieler, Vertraute, Mitspieler).

Nachdem der Verfasser dies Alles für Seneca bis in's Einzelnste festgestellt und klar gelegt hat, wendet er dieselbe Methode der Betrachtung, die er mit staunenswerther Sicherheit handhabt, des Weiteren auf diejenigen Dramen an, die er als allegorisierende Vorstufen der nationalen englischen Tragödie ansieht. Es sind dies *Kynge Johan, Cambyses* und *Appius and Virginia;* sie können ihren Zusammenhang mit der alten Moralität noch nicht verleugnen, zugleich zeigen sie aber den Weg, auf dem sich durch das Streben nach direkter Darstellung einer stoffreichen Handlung und derbwirkendem Kontraste zwischen der ernsten Haupthandlung und komischen Einsätzen das nationale Drama allmählich konkretisiert. Bei ihnen ist von klassizistischem Einflusse noch nichts zu verspüren, vielmehr stehen sie zu Seneca's pathetischer Styleinheit und seinen handlungsarmen Stimmungsbildern in dem denkbar schroffsten Gegensatze. Ueberhaupt macht sich jener Einfluß nicht in der Weise geltend, daß Mischformen zwischen dem römischen und dem jungen englischen Drama auftreten, sondern er zeigt sich zuerst in solchen Stücken, die als unmittelbare Kopien ihres klassischen Vorbildes anzusehen sind. Als solche betrachtet der Verfasser *Gorboduc, Tancred and Gismunda* und *The Misfortunes of Arthur.* Die Nachwirkungen Seneca's und seiner Kopien erstrecken sich in formaler Beziehung auf die Sprache und den technischen wie künstlerischen Bau der Dramen, in stofflicher Hinsicht überliefern sie Situationen, Motive, Figuren und Figurengruppen und den Chor, der als sichtliches Bindeglied zwischen Drama und Publikum aufgefaßt werden muß. Erst nachdem das altnationale Drama in *The true Chronicle Historie of King Leir and his three Daughters* den Höhepunkt seiner Entwicklung erreicht hat, tauchen Stücke auf, in denen sich wie in

Soliman and Perseda, *Locrine* und *The Spanish Tragedy* altnationale Züge mit klassizistischen vermischen.[1])

Standen sich in diesen Stücken die verschiedenen dramatischen Stylarten entweder getrennt gegenüber oder waren sie darin rein äußerlich vermischt, so bedurfte die englische Literatur jetzt einer kraftvollen Persönlichkeit, die einerseits von nationaler wie von klassizistischer Seite Anregungen nicht von der Hand wies, andrerseits aber diese Anregungen zugleich so mit ihrer persönlichen Eigenart verarbeitete, daß daraus eine einheitliche dramatische Stylart resultierte. Eine solche Persönlichkeit erwuchs dem englischen Drama in Marlowe; in der Gluthhitze seines Temperaments vollzog sich die Verschmelzung der altnationalen und klassizistischen Edelmetalle, sodaß er von sklavischer Nachahmung ebenso weit wie von oberflächlicher Flickarbeit entfernt blieb. In ihm löst der individuelle Styl den formalen ab. Hatte früher die Form den Dichter beherrscht, so wird sie fortan von ihm geknechtet. Er schafft sie sich und bildet sie im Einklang mit seiner persönlichen dichterischen Entwicklung weiter. Der behandelte Stoff hat auf die Form noch keinen Einfluß. Erst wenn die Eigenart des Dichters und die Sonderheit des Stoffes in ausgeglichenes Wechselspiel treten, können die Formen ihre größte Vielseitigkeit entfalten und in charakteristischer Verwendung dem Drama zu seiner vollendetsten Ausgestaltung verhelfen. Diese höchste Stufe erreicht die englische Tragödie in Shakespeare.

Die Kapitel über Marlowe gehören zu dem Besten, was bis jetzt über diesen großen Vorläufer Shakespeares geschrieben worden ist; Fischer läßt uns bis in's tiefste Innere seiner Dichterwerkstatt einen Einblick thun. Die Methode des Verfassers muß als eine streng wissenschaftliche anerkannt werden, und die Art, wie er sie handhabt, läßt hoffen, daß wir von ihm noch manche werthvolle Aufschlüsse über literarhistorische Fragen zu erwarten haben. Sein Buch sei allen Freunden des englischen Dramas auf das Wärmste empfohlen. L. P.

Adolf Hauffen, Shakespeare in Deutschland. (Sammlung gemeinnütziger Vorträge, herausgegeben vom Deutschen Vereine zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse, in Prag. Nr. 175, April 1893.) 26 S. 8°.

Der Verfasser, der sich durch verschiedene Veröffentlichungen aus dem Gebiete der deutschen Literaturforschung bereits vortheilhaft bekannt gemacht hat, erscheint in jeder Weise als der geeignete Mann, an eine Arbeit wie die vorliegende heranzutreten. Gerade wer für einen größeren, gemischten Leserkreis ein wissenschaftliches Thema in allgemein verständlicher Weise behandeln will, muß die einschlägige Literatur vollständig beherrschen. Er muß im Stande sein, das Wesentliche vom Unwesentlichen streng zu sondern und das Erstere möglichst plastisch in den Vordergrund treten zu lassen. Das alles thut Hauffen, der die Arbeiten seiner Vorgänger älterer und neuerer Zeit genau kennt und dasjenige daraus verwerthet, was für seine Zwecke tauglich erscheint. So steht Hauffen's Vortrag durchaus auf der Höhe der Wissenschaft und kann allen denen auf's beste

[1]) Bei der Analysierung des letzteren Stückes und einem Vergleiche mit *The First Part of Jeronimo* kommt Fischer aus inneren Gründen zu dem Schlusse, daß beide Stücke unter keinen Umständen von einem und demselben Verfasser (Kyd) herrühren können.

empfohlen werden, die sich kurz und bündig über das allmähliche Bekanntwerden Shakespeare's in Deutschland unterrichten wollen. Nachdem in jüngster Zeit so viel neues Material über diesen Gegenstand zu Tage gefördert worden ist, wäre es wohl eine lohnende Arbeit, das Thema in umfassender, den Anforderungen der Wissenschaft entsprechenden Weise zu behandeln. Den letzteren Maßstab an den Hauffen'schen Vortrag anzulegen, wäre ein Unrecht gegen den Verfasser. Die Art aber, wie er sich innerhalb des ihm gestellten Rahmens seiner Aufgabe entledigt, läßt erkennen, daß er geeignet wäre, den gesammten Stoff zu einem für die Jetztzeit abschließenden Werke zu verarbeiten. Möchten doch diese unsere Zeilen ihm die Anregung dazu geben! L. P.

M. Landau. Shakespeare's Kaufmann von Venedig. (Beilage zur Allgemeinen Zeitung Nr. 70, 83, 84 und 85 vom 23. März, 11., 12. u. 13. April 1893).

Die Aufsätze Landau's gehören zu den werthvollsten Bereicherungen, die die Shakespearekunde im Laufe des letzten Jahres erfahren hat. Ihr Werth beruht weniger darin, daß sie wesentlich Neues über die Quellen und die Tendenz des Stückes beibrächten, als vielmehr darin, daß der Verfasser mit großem Fleiß Alles zusammen getragen hat, was sich in kommentierten Ausgaben, in Einzelwerken und Zeitschriften zerstreut über das Stück vorfindet. Gerade weil die Arbeit Landau's in dieser Hinsicht eine Art Abschluß für den Stand der gegenwärtigen Forschung zu bieten anstrebt, ist es umsomehr zu bedauern, daß sie nicht als einheitliches Ganzes, sondern in Form von Zeitungsartikeln erschienen ist. Gewiß wird sie in der trefflichen Beilage zur Allgemeinen Zeitung einem großen Kreise gebildeter Leser zugänglich; allein sie behält trotzdem mehr den Charakter des Vergänglichen, als wenn der Verfasser sie in Form einer Broschüre oder in den Spalten des Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft hätte erscheinen lassen. Vielleicht läßt sich der Verfasser durch unsere Anregung zu einem Abdruck in der einen oder anderen Gestalt bestimmen.

Die Arbeit zerfällt ihrem Inhalte nach in zwei Theile; der erste, der bei weitem den größeren Raum beansprucht, beschäftigt sich mit den Quellen des Kaufmanns von Venedig und verfolgt die einzelnen Bestandtheile der Fabel auf ihrer Wanderung und Wandlung durch die verschiedensten Gebiete der westlichen und östlichen Literatur, von dem Inhalte des schlichten Märchens bis zur Ausgestaltung des meisterhaften Bühnenstückes. Man kann sich schwerlich einem zuverlässigeren Führer anvertrauen, als dem bewährten Kenner der italienischen Novellenliteratur; es dürfte kaum ein Glied in der langen Entwicklungsreihe der Fabel des Stückes fehlen. Diese einzelnen Glieder in einer Besprechung aufzuzählen, wäre zwecklos; sie wollen in ihrem Zusammenhange verstanden und gewürdigt sein. Nur auf zwei Punkte möge hier hingewiesen werden. Zunächst ist die Wilson'sche Komödie *The Three Ladies* von der deutschen Forschung nicht so unbeachtet gelassen worden, wie Dr. Landau annimmt; denn bereits im Jahre 1885 hat ihr Dr. Hans Fernow in einem Programm des Realgymnasiums vom Johanneum zu Hamburg eine eingehende Betrachtung gewidmet. Wenn Fernow auch nicht einen direkten Zusammenhang zwischen diesem Stück und dem Kaufmann von Venedig konstatierte, so weist er doch auf den Gegensatz zwischen den beiden jüdischen Typen des Gerondus und Shylock hin. Sodann hätte Landau

die Ausführungen Sidney Lee's (Academy Mai 14. 1887, Nr. 784, S. 344—345 und vom 28. Mai, Nr. 786, S. 380—381) über das von Gosson erwähnte verloren gegangene Drama *The Jewe* nicht so kurz von der Hand weisen sollen. Die Ansichten Lee's lassen sich allerdings nicht mit mathematischer Strenge beweisen; allein daß in dem Stücke die Fabeln von den drei Kästchen und von dem Pfunde Fleisch bereits in dramatischer Bearbeitung vereinigt waren, erscheint sowohl nach den Worten Gosson's, wie nach der Anspielung in einem Brief Edmund Spenser's schwerlich zweifelhaft.

Der zweite Theil der Arbeit Landau's, der sich mit der Tendenz der Shakespeare'schen Dramas und mit den Charakteren der verschiedenen Personen beschäftigt, ist im Verhältniß etwas kurz weggekommen. Auch scheint der Standpunkt, den der Verfasser bei seiner Beurtheilung Bassanio's, Antonio's und selbst Portia's einnimmt, nicht der richtige zu sein. Man möchte ihn fast spießbürgerlich nennen, wenn man sieht, wie Landau das Verhältniß der beiden Freunde zu einander und die Werbung Bassanio's um die Erbin von Belmonte auffaßt. Wäre Bassanio wirklich der leichtfertige Verschwender, dem es mehr auf die Reichthümer als auf die Person Portia's ankommt, so hätte er schwerlich die Prüfung der Kästchenwahl bestanden. Die Mitwirkung des Schicksals, die der vorsorgliche Vater Portia's gerade durch die Kästchenwahl bezwecken wollte, um die Schaar geldgieriger Freier von seiner Tochter fernzuhalten, scheint der Verfasser außer Acht zu lassen. Nur wer zwischen dem Schein der Dinge und den Dingen selbst richtig zu unterscheiden weiß, vermag die rechte Wahl zu treffen, und diese Wahl ist Bürgschaft dafür, daß der Wählende Portia's nicht unwürdig sein werde. — Wenn Landau seinen Ansichten auch dadurch Bekräftigung zu geben sucht, daß er sich auf seine Uebereinstimmung mit keinem Geringeren als Gervinus beruft, so kann er uns doch nicht überzeugen, daß seine Beurtheilung der Hauptcharaktere richtig und gerecht sei. L. P.

Paul Roden. Shakespeare's Sturm. Ein Kulturbild. Leipzig, Verlag von Wilhelm Friedrich. O. J. (1893), 62. S. 8°.

Es giebt nichts Neues unter der Sonne; bald auch in der Shakespeare-Literatur nicht mehr. Vor zwölf Jahren stellte Felix Boas das Wintermärchen und den Sturm zusammen, um an ihnen darzuthun, daß sie, an sich betrachtet, zu dürftigen Inhalts wären, wenn Shakespeare ihnen nicht eine tiefere symbolische Bedeutung zu Grunde gelegt hätte. Sollte im Sturm gezeigt werden, wie der Künstler, in Sonderheit der Dichter (Prospero), vermittels seiner Phantasie (Ariel) und des von ihm geschaffenen Kunstwerkes (Miranda) auf die einzelnen Typen menschlicher Charaktere einzuwirken vermöge, so wollte Shakespeare durch sein Wintermärchen zur Darstellung bringen, wie infolge des Abhandenkommens eines gesunden Natursinnes die griechisch-römische Kultur in Verfall gerieth, und wie diese Kultur bei den von Naturkraft strotzenden germanischen Völkern wieder auflebte.

Jetzt ist es nun der Sturm, durch den nach der Auffassung unseres neuen Autors das Erwachen und die Verbreitung des Humanismus, das Zurückdrängen der Scholastik, kurz der Ausgang des Mittelalters und der Beginn der neueren Zeit durch die gewaltige Bewegung der Renaissance symbolisch veranschaulicht werden soll. Und zwar ist die Aufgabe, die sich der Dichter gestellt hat, eine doppelte:

zuerst schildert er den geistigen und sittlichen Zustand, in dem sich die Mens heit beim Beginne des humanistischen Zeitalters befand, und dann entwickelt er Mittel, die die menschliche Gesellschaft zur Erkenntniß und moralischen Verv kommnung geführt haben. Er erreicht sein Ziel, indem er den Geist der hun nistischen Wissenschaft in Prospero, die mittelalterliche Scholastik in Antonio v körpert auftreten läßt. Ariel stellt anfänglich die Naturkräfte vor; im Verla der Handlung wird er aber gleichzeitig zum Vertreter der Poesie und Musik, w sie bis zur Zeit Shakespeare's in England gediehen. In solcher Weise legt d Verfasser sämmtlichen in dem Stück auftretenden Charakteren eine symbolisc Bedeutung unter, und durch ihr gegenseitiges Verhalten zu einander oder ih Einwirkung auf einander gelangt er zu dem Ziele, das er sich bei Abfassung d Stückes vorgesteckt hatte. Wie der Verfasser das im Einzelnen darlegt, könn wir hier nicht verfolgen. Es sei nur gesagt, daß sich seine Auslegungen schei bar wie von selbst ergeben, daß seine Erklärungen nichts Gezwungenes an si haben und sein ganzes System wohl durchdacht und stylvoll aufgeführt ist. Au muß noch hervorgehoben werden, daß die sprachliche Darstellung des Verfasse in hohem Grade ansprechend ist.

Wenn wir nun trotz all des Rühmlichen, das wir von Roden's Arbeit zu sag haben, ihren Endergebnissen dennoch nicht zustimmen können, so hat dies sein Grund darin, daß wir uns auch durch die schönsten Systeme nicht davon übe zeugen zu lassen vermögen, Shakespeare habe in seine Stücke eine allegorisc Bedeutung hineingeheimnißt. Wo Symbolik und Allegorie in der Dichtkunst au treten, da ist die Höhe der Kunst entweder noch nicht erreicht oder bereits übe schritten. Ein Dichter aber, der den Gipfel der dramatischen Kunst darstellt w Shakespeare, ist immer naiv, selbst da, wo er sich die Lösung der schwierigst Probleme zur Aufgabe gestellt hat. Die Idee, die er in einem Drama unbewu ausgestaltet, ist jederzeit konkret, der Anschauung entnommen; der Flug sein dichterischen Phantasie duldet es nicht, daß sich der Verstand einseitig mit A straktionen abquäle; seine Werke, die die täuschendste Wirklichkeit wiederspiegel stellen überall die vollendetste Vereinigung von Verstand und Phantasie dar. Die allegorische Shakespeare-Auslegung hat wundersame Blüthen getrieben; z Fruchtreife wird sie aber niemals gelangen. Auch die Schrift Roden's wird de unbefangenen Leser den unmittelbaren Genuß an seinem Shakespeare auf Dauer nicht stören; zu guter Letzt wird sie nichts Anderes thun als die Bewe dafür um einen zu vermehren, daß Shakespeare's Gedankenreichthum schier un meßlich ist, und daß es allezeit scharfsinnige Männer giebt, die diesem Gedanke gehalt eine ihrer eigenen Auffassungsweise entsprechende Auslegung zu geb wissen. L. P.

Hans von Basedow. Charaktere und Temperamente. Dramaturgisc Studien: I. Shakespeare'sche Charaktere; mit einem Anhang ü Goethe's Faust. Eduard Rentzel, Berlin 1893. IV und 122 S. 8°.

Ein Buch wie das v. B.'sche zu besprechen, wird keinem Referenten leic am wenigsten aber einem solchen, dessen Standpunkt demjenigen des Verfass nahezu diametral entgegengesetzt ist. Seine Besprechung hat auch — dessen er sich von vornherein bewußt — für den Verfasser gar keinen Werth; denn v

er vorzubringen hat, wird dieser auf das große Konto der 'Zunft des Zopfthums' schreiben. Aber den Lesern des Jahrbuches glauben wir es schuldig zu sein, dem Werkchen v. B.'s einige Worte zu widmen. Auch ist zu hoffen, daß sich mancher von ihnen zu der Ansicht des Referenten bekennt.

v. Basedow nennt sich selbst einen der Modernsten unter den Modernen; das leuchtet zunächst schon dadurch ein, daß er wegen seines Standpunktes von vornherein Beachtnng für sein Büchlein verlangt, und daß er weiß, es fülle eine Lücke in der bisherigen Literatur aus. Ferner hält er Aeußerungen eines Goethe u. A. naturgemäß für veraltet und findet in den herrlichen Ergebnissen der modernen Naturwissenschaften die Panacee, mit Hilfe deren sich die Räthsel spielend lösen lassen, an denen sich in früherer Zeit die größten Geister vergeblich versuchten. Wie hoch der Verfasser den Werth und die Bedeutung seiner Schrift anschlägt, mag endlich daraus ersehen werden, daß er sie keinem geringeren als Sr. Hoheit dem Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen, dem feinsinnigen Förderer aller Kunstbestrebungen und dem Reformator unserer modernen Bühne, widmet.

Das Evangelium, das v. Basedow der Welt verkündet, besteht nun darin, daß er das Vorhandensein dessen, was man bisher unter Charakteren verstand, leugnet; an ihre Stelle treten die Temperamente. Der Mensch besteht eben nur aus Körper; Geist ist nicht vorhanden. Die sensitiven und motorischen Nerven sind Alles; sie geben die Eindrücke wieder, die auf den Menschen von außen her wirken, aus ihnen resultieren alle Bewegungen und Thätigkeiten. Möchte also der Verfasser dem Worte Charakter ausschließlich einen anthropologischen Begriff unterschieben, so führt er doch mit Hilfe eines vorsichtig angebrachten «eigentlich» den ethischen Bestandtheil des Begriffes wieder zur Hinterthür herein. Thatsächlich kommt er bei seiner Darlegung der Shakespeare'schen Hauptcharaktere keineswegs mit den Temperamenten aus; gelingt es ihm auf seine Weise mit Hamlet, Lear, Richard III., so nimmt er bei anderen, wie Iago, Shylock u. a. rein geistige Motive bei der Charaktererklärung zu Hilfe. Iago wird z. B. nur aus Genußsucht zu dem verachtungswürdigen Menschen, als den wir ihn in der Tragödie kennen lernen. Was hat aber die Genußsucht mit dem Temperamente zu thun? Können nicht Menschen der verschiedensten Temperamente genußsüchtig sein, jeder nach seiner Art? Wie hier, so verstößt der Verfasser auch sonst noch gegen die Thatsachen der empirischen Psychologie; so unter Anderem, wenn er behauptet, daß im Alter die Fehler an dem Menschen schärfer hervortreten als in früheren Jahren. Wo bleibt da die durch Selbstzucht bezweckte Vervollkommnung? Wohl mag es einzelne Schwächen und Fehler geben, die mit dem Alter zunehmen, wie Geschwätzigkeit, Geiz u. dergl.; im Allgemeinen wird man aber doch wohl annehmen können, daß der Charakter des Menschen sich mehr und mehr läutert, daß der willige Geist je länger desto mehr die Herrschaft über das schwache Fleisch erlangt.

Auf eine bei den verschiedenen Charakteren in's Einzelne gehende Auseinandersetzung mit dem Verfasser kann es uns hier nicht ankommen; eine solche würde über den Rahmen einer Besprechung weit hinausgehen. Wir begnügen uns damit, im Allgemeinen zu konstatieren, daß wir die psychologische Grundlage, auf der v. B. das Gebäude seiner Charakterstudien aufführt, nicht für tragfähig halten. Sind aber die Voraussetzungen nicht richtig, so können auch die Schlüsse nicht richtig werden. Wenn trotzdem da und dort beachtenswerthe Winke für den darstellenden Künstler abfallen, so ergeben sie sich mehr aus der Bühnen-

praxis, über die der Verfasser verfügt, als aus seinen psychologischen
Sie mögen aber hier besonders hervorgehoben sein.

Annehmbar ist auch zum Theil, was v. B. über die weiblichen
gebilde Shakespeare's vorbringt. Er erklärt die Härten, die ihnen an
Theile daraus, daß Shakespeare die Rollen weniger seinem eigenen Genius
geschaffen, als vielmehr im Hinblick auf die sie darstellenden männlich
ausgestaltet habe. Und hier verwerthet der Verfasser die Ergebnisse d
geschichte; hätte er nun auch nicht verschmäht, von der Zunft des p
Zopfthums gelegentlich etwas zu profitieren, so wäre vielleicht sein
Käthe in der Bezähmten Widerspenstigen weniger hart ausgef
ein philologischer Vergleich zwischen dem Shakespeare'schen *Taming*
und dem älteren, von Shakespeare überarbeiteten *Taming of a Shre*
belehrt, daß in der letzteren der Charakter der Käthe noch viel unw
scheint als in der ersteren. Jedenfalls ist aber Käthe nicht als eine
speare'sche Charakterschöpfung zu betrachten.

Schließlich kann Referent nicht unterlassen, noch mit einem W
Ausdrucks- und Darstellungsweise des Verfassers hinzudeuten. De
beliebter Schlagwörter wie «unentwegt», «voll und ganz» darf bei eine
so wenig Wunder nehmen wie die Formenbildungen «er aberkennt», «e
u. dergl. Bedenklicher ist schon, wenn häufige Wiederholungen den
strengen Disposition erkennen lassen. Am unangenehmsten wirkt es
das Streben nach möglichst geistreichem Ausdruck in Unverständlichk
Mehrfach stößt man in v. B.'s Schrift auf Sätze, die man liest und
ohne ihren Sinn enträthseln zu können. Ist man auch anfangs geneigt,
an Verständniß dem eigenen stumpfen Auffassungsvermögen zuzus
wird man doch bei angestrengtem Nachdenken inne, daß es stellenwei
«Worte, Worte, Worte» sind, die man liest. Sollte der Verfasser tro
damit haben sagen wollen, so wird er gut thun, in Zukunft seinen Au
dem schlichten Verstande seiner Leser anzupassen, wenn anders seine
ihrer Wirkung auch auf Gleichgesinnte verlustig gehen sollen.

Ludwig Fränkel. Shakespeare und das Tagelied. Ein Beit
gleichenden Literaturgeschichte der germanischen Völker. Han
wing'sche Verlagsbuchhandlung, 1893. 132 S. gr. 8°.

Wie schon der Nebentitel des Fränkel'schen Buches besagt, han
bei ihm nicht um eine spezielle Shakespearestudie, sondern um einen p
Beitrag zur allgemeinen vergleichenden Literaturgeschichte. Die bek
aus Romeo and Juliet III, 5. 1—59, wird zum Gegenstande r
Einzelforschung gemacht, um daran zu zeigen, daß Shakespeare mit

[1]) Interessant ist zu bemerken, wie verschieden in zwei gleichze
nenen Büchern die dichterische Schaffensweise Shakespeare's aufg
Während Fränkel Shakespeare für einen sehr bewußt schaffenden Ki
ist Rudolph Fischer (s. S. 307) der Ansicht, daß er entschieden unbewu
als Marlowe, der jeden seiner Stoffe immer in die gleiche, durch
Entwicklung bedingte, individuelle äußere Form hineinpresse.

Absichtlichkeit die Form des Tageliedes nachgeahmt habe und daß ihm die Kenntniß davon nicht durch die romanischen Literaturen, wie vielfach angenommen wurde, sondern durch diejenigen seiner kontinentalen Stammesgenossen vermittelt worden sei. Die Brücke bildeten dabei einerseits die zahlreichen in London lebenden Deutschen und andererseits die Niederländer, die zur Zeit der Königin Elisaboth mit England in einem viel regeren geistigen Verkehr standen, als gemeinhin angenommen zu werden pflegt.

Das ist in kurzen Worten das äußere, greifbare Ergebniß, das sich dem Verfasser in Bezug auf Shakespeare herausstellt. Aber darauf kommt es ihm bei Weitem weniger an als auf die Durchsiebung des Materials im Einzelnen, wobei sich ergiebt, wie Shakespeare das überkommene Sprachgut und die ihm zu Grunde liegenden Begriffe und Ideen bei Ausübung seiner Kunst in individueller Weise handhabt und umgestaltet, und wie er zugleich zum Träger und Beförderer von Gedanken und Anschauungen, von Sagen und Sitten wird, die zum Gemeingut sämmtlicher germanischen Stämme und ihrer Literaturen gehören. Durch diese Einzelbetrachtung soll nicht nur neues Licht auf die Dichtweise Shakespeare's, sondern auf die Dramatik überhaupt geworfen werden; es sollen sich daraus Bausteine zu einer auf rein empirische Grundlage gestellte Poetik ergeben. Eine solche Durcharbeitung sämmtlicher Dramen Shakespeare's stellt der Philologie in der That noch eine große Aufgabe, und ein Werk, nach gleichem Maßstabe wie die Fränkel'sche Schrift über 60 Verse aus Romeo and Juliet durchgeführt, müßte von geradezu erschreckendem Umfange werden. Unser Verfasser gebietet über eine erstaunliche Belesenheit und Gelehrsamkeit; allein die Menge des Stoffes scheint erdrückend auf ihn zu wirken. Sein Buch liest sich mit der Ueberfülle von Anmerkungen und mit der großen Zahl eingeschalteter Sätze schwer und läßt einen Genuß beim Studium kaum aufkommen. Man hat vielfach das Gefühl, als ziehe man eine Kette hinter sich her. Und ob die faktischen Ergebnisse der Fränkelschen Untersuchungsweise mit dem Aufwand von Kraft und Zeit nur einigermaßen im richtigen Verhältnisse stehen, — das ist die Frage. L. P.

Hermann Rauch. Lenz und Shakespeare. Ein Beitrag zur Shakespeareomanie der Sturm- und Drangperiode. Berlin, 1892. Verlag von Emil Apolant. 111 S. 8°.

Die Schrift Rauch's ist ein Pendant zu derjenigen Jakobowski's, die wir im vorigen Bande des Jahrbuchs (S. 333 f.) besprochen haben; Eintheilung und Behandlung des Stoffes sind in beiden gleich. Nur war Rauch insofern besser daran als Jakobowski, als er seine Untersuchungen nach der theoretischen wie nach der praktischen Seite hin in gleicher Weise ausdehnen konnte. In seinen dramaturgischen Schriften («Anmerkungen über das Theater» und «Die Veränderung des Theaters im Shakespeare») legt Lenz seine Ansichten über den britischen Dichter ausführlich dar; und obschon diese zu verschiedenen Zeiten niedergeschriebenen Ansichten das schwankende Urtheil des Stürmers erkennen lassen, so sind sie doch sowohl zur Kennzeichnung seiner geistigen Persönlichkeit als auch zur Charakterisierung der literarischen Zeitströmung in hohem Grade interessant. Während nämlich Lenzens frühere Schrift in der Verurtheilung der Aristotelischen Forderungen und des französischen Dramas sowie in der begeisterten Lobpreisung des Shake-

speare'schen Kunstideals weit über Lessing hinausgeht, kommen in der späteren viel konservativere Anschauungen zum Ausdruck. — In zweiter Linie betrachtet der Verfasser Lenz als Shakespeare-Uebersetzer. Lenz hat unter dem Titel *Amor vincit omnia* eine Prosa-Uebertragung von Love's Labour's Lost, sowie eine unvollendet gebliebene Uebersetzung Coriolans geliefert. An ihnen und an den eigenen dramatischen Erzeugnissen Lenzens weist Rauch nach, daß Shakespeare's Einfluß auf den Dichter im Allgemeinen kein günstiger gewesen sei, daß er ihn vielmehr aus der ihm von der Natur vorgezeichneten Bahn mehr oder weniger verdrängt habe. — In's Einzelne können wir dem Verfasser nicht folgen, sondern bescheiden uns damit, seine Schrift als eine erfreuliche Bereicherung der Shakespeare-Literatur zu begrüßen. L. P.

Statistischer Ueberblick

über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern vom 1. Januar bis 31. Dezember 1893.

Aachen (Stadttheater, Dir. Ernst). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Macbeth (Schiller), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 2 m. — Hamlet (Schlegel-Tieck), 1 m.

Altenburg (Herzogliches Hoftheater, Dir. Liebig). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.

Altona (Stadttheater, Dir. Pollini). Romeo und Julia, 1 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 3 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin - Deinhardstein), 5 m. — Hamlet, 3 m.

Annaberg (Stadttheater, Dir. Kurtscholz). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 2 m. — Hamlet (Schlegel-Tieck), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m.

Ansbach (Königliches Schloßtheater) und *Amberg* (Stadttheater, Dir. Fiala). Hamlet (Schlegel), 2 m. — Othello, 2 m.

Arnstadt und *Stolp* (Stadttheater, Dir. de Nolte). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Hamlet, 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m.

Aschaffenburg (Stadttheater, Dir. A. Kuntzmann). Othello (Voß), 1 m.

Augsburg (Stadttheater, Dir. Ubrich). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m.

Barmen (Stadttheater, Dir. Gettke). Die Komödie der Irrungen (Holtei), 1 m. — (Dir. Brandt). Othello (Schlegel-Tieck), 3 m.

Basel (Stadttheater-Komitė). Der Widerspenstigen Zähmung, 3 m. — Julius Cäsar, 4 m. — Hamlet, 3 m.

Berlin (Königl. Schauspielhaus). Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Kohlrausch), 4 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Der Sturm (Schlegel), 3 m. — Othello (Schlegel-Tieck - Baudissin), 3 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), 3 m. — Die Komödie der Irrungen (Holtei), 10 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 16 m. (am 2. Dez. zum 200. Mal). — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Imogen, 1 m.

Berlin (Deutsches Theater, Dir. L'Arronge). Das Wintermärchen, 2 m. — Romeo und Julia, 4 m.

Berlin (Berliner Theater, Dir. Barnay). König Richard III. (Dingelstedt), 6 m. — Hamlet, 17 m. — Othello, 8 m. Julius Cäsar, 10 m. — Der Kaufmann von Venedig, 5 m. — König Lear, 3 m. — Viel Lärm um Nichts, 21 m.

Berlin (Nationaltheater, Dir. Samst). Ein Wintermärchen, 2 m. — Othello, 3 m. — Hamlet, 1 m. — König Lear, 2 m. — Romeo und Julia, 5 m. — König Richard III., 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m.

Berlin (Alexanderplatztheater, Dir. Samst). Othello, 4 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Bern (Stadttheater, Dir. Nicolini). Othello, 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m.

Bielefeld (Sommertheater, Dir. Schleichardt). Othello, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. (Hartmann a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Bonn (Stadttheater, Dir. Hofmann). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Brandenburg a. d. H. (Sommertheater, Dir. Corneck). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Die Bezähmung der Widerspenstigen (Deinhardstein), 2 m.

Braunschweig (Herzogliches Hoftheater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. (1 m. in Wolfenbüttel). — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m.

Bremen (Stadttheater, Dir. Senger). Othello (Schlegel), 3 m. (1 m. Matkowsky a. G.) — Hamlet (Schlegel), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. — Der Kaufmann von Venedig Schlegel) 1 m.

Bremerhaven (Stadttheater, Dir. Fritzsche). Hamlet, 1 m. (Grube a. G.) — Othello, 1 m. (Em. Reicher a. G.) — Das Wintermärchen (Lampadius), 2 m.

Breslau (Stadttheater und Thaliatheater, Dir. Loewe). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 7 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 3 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 4 m.

Bromberg (Patzer's Theater, Dir. Paul). Romeo und Julia, 2 m. (1 m. Kainz a. G.) — Hamlet, 1 m. — Othello, 1 m.

Brünn (Stadttheater, Dir. Aman). Timon von Athen, 2 m. — König Heinrich V., 1 m. — Macbeth, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Lewinsky a. G.)

Burg (Stadttheater, Dir. Bauer). Othello, 1 m.

Celle (Sommertheater, Dir. Michel-Rübsam). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.

Chemnitz (Stadttheater, Dir. Jesse). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Chicago (Deutsches Theater. Wachsner). Der Kaufma nedig, 1 m.

Coblenz (Stadttheater, Dir. H Richard II. (Schlegel-Ding — König Heinrich IV. 1. gel-Dingelstedt), 1 m. — rich IV. 2. Theil (Schl stedt), 1 m. — König (Schlegel - Dingelstedt), 1 Lärm um Nichts (Holtei) Nuscha Butze a. G.) — märchen (Dingelstedt), 2 (Schlegel), 1 m. — Der W gen Zähmung (Deinhar mann), 1 m.

Coburg-Gotha (Herzogliches Viel Lärm um Nichts (H — Die Widerspenstige (De 1 m.

Colmar (Stadttheater, Dir. G let (Schlegel-Tieck), 1 m.

Crefeld (Stadttheater). Die Irrungen (Holtei), 1 m. und Julia, 1 m. (Matkows Ein Wintermärchen, 2 m

Dahme (Sommertheater, I Othello, 1 m.

Danzig (Stadttheater, Dir. R (Schlegel-Tieck), 3 m. — nachtstraum (Schlegel), 1 let (Schlegel), 1 m. — spenstigen Zähmung (D 1 m. — Romeo und Juli 1 m.

Darmstadt (Großherzogl. König Richard II. (Schl stedt), 2 m. — König 1. Theil (Schlegel-Dingel — König Heinrich IV. 2. gel-Dingelstedt), 1 m. — rich V. (Schlegel-Dingelst Othello (Voß), 1 m. — spenstigen Zähmung (D 1 m.

Dessau und *Bernburg* (H theater). Viel Lärm um N 3 m. — König Richard I Dingelstedt), 1 m. — Ha häuser), 1 m. — Die bezä spenstige (Deinhardstein Der Kaufmann von Vened 2 m.

Detmold (Fürstl. Theater, gardt). Der Kaufmann (Schlegel), 1 m. — Othe

Dortmund und *Bochum* Dir. v. Weber). Haml 1 m. (Resemann a. G.) (Schlegel-Tieck), 1 m. (w

meo und Julia, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m.
Dresden (Königliches Hoftheater, Altstadt). Die Komödie der Irrungen (Holtei), 1 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Baudissin-Holtei), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. (Haase a. G.) — (Königliches Hoftheater, Neustadt.) Was Ihr wollt (Schlegel), 4 m. — König Richard III. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 5 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 4 m. — Imogen-Cymbeline (Hertz-Bulthaupt), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Devrient), 3 m. — Othello (Voß), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Baudissin-Holtei), 3 m. — Ein Wintermärchen (Schlegel-Tieck), 3 m. — Die Komödie der Irrungen (Holtei), 7 m.
Dresden (Residenztheater, Dir. Karl). Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. (Matkowsky a. G.)
Düsseldorf und *Duisburg* (Stadttheater, Dir. Stägemann). Ein Sommernachtstraum, 7 m. — Der Kaufmann von Venedig, 3 m. (2 m. Possart a. G.) — Was Ihr wollt (Schlegel), 6 m.
Eckernförde und *Itzehoe* (Stadttheater, Dir. v. Bastineller). Othello, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.
Eisenach (Stadttheater, Dir. Berstl). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — (Dir. Egli-Wirth.) Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m.
Elberfeld (Stadttheater, Dir. Gettke). Othello (Schlegel-Tieck-Wittmann), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Ein Sommernachtstraum, 2 m. — König Lear, 1 m.
Elbing (Stadttheater, Dir. Gottscheid). Ein Sommernachtstraum, 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.
Erfurt (Volksspielhaus, Dir. Wägemann). Othello (Schlegel), 3 m. — (Vogel's Garten.) Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m.
Essegg (Stadttheater, Dir. Schulz). Ein Sommernachtstraum, 1 m.
Essen (Stadttheater, Dir. Berthold). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 2 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. — Othello, 2 m.
Frankfurt a. M. (Opernhaus). Julius Cäsar (Schlegel), 1 m. — (Schauspielhaus.) Macbeth, 1 m. — Was Ihr wollt, 1 m. — Hamlet, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m.
Frankfurt a. O. (Stadttheater, Dir. Temmel). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Othello, 1 m.
Franzensbad (Stadttheater, Dir. Wolf). Die Widerspenstige, 1 m.
Freiburg (Stadttheater-Kommission). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m.
Fürstenwalde (Sommertheater, Bühnenhort). Romeo und Julia, 1 m.
Fürstenwalde (Stadttheater, Dir. Lang). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.
Gera (Reuß) (Fürstliches Theater, Dir. Rahn). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m.
Gießen (Stadttheater, Dir. Reiners). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. —
Gleiwitz (Sommertheater, Dir. Trauth). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m.
Görlitz (Stadttheater, Dir. Schindler). Die bezähmte Widerspenstige, 3 m. (1 m. Barkany a. G.)
Göttingen (Stadttheater, Dir. Berstl). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m. (Kainz a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. (Nuscha Butze a. G.)
Graudenz (Stadttheater, Dir. Kauffmann). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Graudenz (Kaiser Wilhelm-Theater, Dir. Hoffmann). Hamlet, 1 m. — Othello, 1 m.
Graz (Stadttheater, Dir. Gottinger). König Heinrich V., 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.
Guben (Stadttheater, Dir. Hänseler). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — König Richard III., 1 m.
Halberstadt und *Quedlinburg* (Stadttheater, Dir. Schmid). Der Kaufmann

von Venedig, 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Halle a. d. S. (Stadttheater, Dir. Rudolph). Was Ihr wollt, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 4 m. — Romeo und Julia, 2 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, (Deinhardstein) 1 m.

Halle a. d. S. (Concordia-Theater, Dir. Kleinschmidt). Othello (Voß), 2 m.

Hamburg (Stadttheater, Dir. Pollini). Julius Cäsar (Schlegel), 3 m. — Ein Wintermärchen, 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — König Richard III. (Dingelstedt), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m.

Hamburg (Thaliatheater, Dir. Maurice). Viel Lärm um Nichts (Holtei) 1 m.

Hamburg (Variététheater, Dir. Löwengard). Othello, 3 m.

Hanau und *Homburg v. d. H.* (Stadttheater, Dir. Frey). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel) 2 m.

Hannover (Königliches Theater). Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m. — Die Komödie der Irrungen (Schlegel-Tieck), 2 m. — Timon von Athen (Bulthaupt) 2 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), 3 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Julius Cäsar (Schlegel-Müller), 1 m. — Macbeth (Schiller-Schlegel), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m.

Hannover (Residenztheater, Dir. Waldmann). Romeo und Julia, 2 m. (1 m. Matkowsky a. G.) — Othello, 1 m. (w. v.)

Heilbronn (Actientheater, Dir. Steng-Krauß). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Hamlet, 1 m.

Hildesheim (Knaup's Theater, Direktor Themme). Hamlet, 1 m.

Hildesheim (Sommertheater, Dir. Hohl). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m.

Innsbruck (Stadttheater, Dir. Lowe). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Insterburg (Sommertheater, Dir. Harnier). Die bezähmte Widerspenstige, 2 m.

Itzehoe (Stadttheater, Dir. Gerlach). Othello (Voß), 1 m.

Jena, *Wurzen* und *Glauchau* (Stadttheater, Dir. Drescher). König Lear (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann v. Venedig, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein). Othello, 1 m.

Karlsruhe und *Baden-Bad* herzogl. Hoftheater). König Baudissin), 3 m. — Ein Win (Dingelstedt), 3 m. — Wa (Schlegel-Kilian) 3 m. —

Kassel (Königliches Theater). mernachtstraum (Schlegel) König Lear (Voß-Schreyvo — Viel Lärm um Nichts Othello (Schlegel-Tieck), 1 Wintermärchen (Dingelsted Macbeth (Schlegel-Tieck) 3 Widerspenstigen Zähmung Kohlrausch), 2 m. — J (Schlegel), 1 m.

Kiel (Stadttheater, Dir. Hoffi meo und Julia, 1 m. (K. — Hamlet, 2 m. (1 m. K — Die bezähmte Wi (Deinhardstein) 1 m.

Köln (Stadttheater, Dir. Hofm von Athen (Bulthaupt), 3 Kaufmann von Venedig (Sc — Othello (Schlegel-Tieck König Richard III. (Dingel (Possart a. G.) — König I gel), 1 m. (Possart a. G.)

Königsberg i. Pr. (Dir. Var Richard III. (Schlegel) 1 m und Julia (Schlegel) 2 m. kowsky a. G.) — Der Ka Venedig (Schlegel-Tieck) 1

Konstanz (Stadttheater, Dir. (Hamlet 1 m.

Köthen (Tivolitheater) und *D* theater, Dir. Schaffnit). mann von Venedig, 1 m. (Schlegel-Tieck), 1 m. (Res

Kottbus (Stadttheater, Dir. F bezähmte Widerspenstige, Basté a. G.)

Kreuznach (Kurtheater, Dir. l let, 1 m. — Othello, 1 m

Küstrin (Sommertheater, Die bezähmte Widerspen hardstein), 1 m.

Leipzig (Neues Stadttheater. mann). Was Ihr wollt (m. — Viel Lärm um Nic 1 m. (Nuscha Butze a. G let (Schlegel), 1 m. — J (Schlegel), 5 m. — Die I Irrungen (Holtei), 1 m. Theater): Der Kaufmann (Schlegel), 2 m. — Rome (Schlegel), 3 m. — Wa (Schlegel), 1 m. — Hamle

2 m. — Die Komödie der Irrungen (Holtei), 1 m.
Liegnitz (Stadttheater, Dir. Mauthner). Romeo und Julia, 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Hamlet (Schlegel-Tieck), 1 m. (Resemann a. G.) — Die bezähmte Widerspenstige 1 m.
Lodz in Rußland (Thaliatheater, Dir. Rosenthal). König Lear, 1 m. — Hamlet, 3 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 3 m.
Lübeck (Stadttheater, Dir. Jesnitzer). Macbeth (Schiller) 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m.
Lüneburg (Stadttheater, Dir. Gerlach). Othello (Voß), 1 m.
Magdeburg (Stadttheater, Dir. Cabisius). Romeo und Julia, 2 m. — Hamlet, 1 m. (Robert a. G.) — Othello, 2 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Magdeburg (Victoriatheater, Dir. Hänseler). Othello (Schlegel-Tieck) 1 m. Resemann a. G.)
Mainz (Stadttheater, Dir. Brandes). Timon von Athen (Bulthaupt), 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Julius Cäsar, 3 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m.
Mannheim (Großherzogl. Hof- und Nationaltheater). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.
Meiningen (Herzogliches Hoftheater). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.
Meißen und *Mittweida* (Stadttheater, Dir. Seder). Othello (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin), 1 m.
Metz (Stadttheater, Dir. Adolphi). Julius Cäsar (Schlegel), 2 m. — Othello (Schlegel) 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.
München (Königliches Hof- u. Nationaltheater). Wie es Euch gefällt (Schlegel), 1 m. — Was Ihr wollt (Schlegel-Tieck), 1 m. — König Lear (Schlegel-Tieck), 1 m. — Das Wintermärchen 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck) 1 m. — Othello (West) 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — (Residenztheater): Was Ihr wollt (w. o.), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (w. o.), 2 m.
Neustrelitz (Großherzogl. subventioniert. Theater). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m.
Nordhausen (Tivolitheater, Dir. Herrmann). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 2 m.
Nürnberg, *Bamberg* und *Fürth* (Stadttheater, Dir. Reck). Die Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 4 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 6 m.
Oldenburg (Großherzogl. Hoftheater). Macbeth (Schiller) 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Kohlrausch), 3 m.
Olmütz (Königl. Stadt-Theater, Dir. Berghof). Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m. — Romeo und Julia, 1 m.
Paderborn (Stadttheater, Dir. Schleichardt). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.
Posen (Stadttheater, Dir. Richards). Der Sturm, 4 m. — Julius Cäsar, 4 m. — Romeo und Julia, 1 m.
Potsdam (Königliches Schauspielhaus, Dir. Pochmann). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.
Prag (Deutsches Theater, Dir. Neumann). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Hamlet, 1 m. — Wie es Euch gefällt, 3 m.
Regensburg (Stadttheater, Dir. Blasel), Othello (Voß) 1 m.
Reichenberg i. B. (Stadttheater, Dir. Westen). Othello, 2 m. (1 m. Hartmann a. G.) — Die Widerspenstige, 2 m. — Hamlet, 1 m. (Hartmann a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Reval (Stadttheater, Dir. Berent). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Riga (Stadttheater-Comité). Ein Wintermärchen, 2 m. — Coriolanus, 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. (Barkany a. G.) — Ein Sommernachtstraum, 2 m. — Hamlet, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Timon von Athen, 2 m.
Rostock i. M. (Thaliatheater, Dir. Walldorff). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. (1 m. Nuscha Butze a. G.) — Viel Lärm um Nichts, 1 m. (w. o.)
Rudolstadt (Fürstliches Theater, Dir. Winzer). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.
Saarbrücken (Neues Theater, Dir. Reuter). Romeo und Julia, 1 m.

Schleswig (Stadttheater, Dir. Peters). Othello, 2 m.

Schweidnitz und *Neiße* (Stadttheater, Dir. Göschke). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. (Nuscha Butze a. G.)

Schweinfurt (Stadttheater, Dir. Widmann). Die Zähmung der Widerspenstigen, 1 m.

Schwerin (Großherzogl. Hoftheater). Macbeth (Oechelhäuser), 1 m. — Hamlet, 1 m. — Maß für Maß (Vincke), 1 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), 2 m. — König Lear (Schlegel), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Coriolanus (Schlegel-Tieck), 1 m. — Othello (Schlegel), 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m.

Sondershausen (Fürstliches Theater, Dir. Grosse). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Stettin (Stadt- und Elysiumtheater, Dir. Gluth). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Othello (Voß), 5 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Hamlet, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m. —

Stettin (Bellevue-Theater, Dir. Schirmer). Romeo und Julia, 3 m. (1 m. Rosa Poppe a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m. (1 m. Nuscha Butze a. G.) — Viel Lärm um Nichts, 2 m. (Rosa Poppe a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. (1 m. v. d. Osten a. G.)

St. Gallen (Stadttheater, Dir. Schröder). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — König Richard III. (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m.

St. Louis i. Amerika (Germaniatheater-Comité). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

Stralsund (Stadttheater, Dir. Becker). Othello, 2 m. (1 m. in Greifswald).

Straßburg (Stadttheater-Verwaltung). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m.

Stuttgart (Königliches Hoftheater). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — Cymbeline (Vincke), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — König Lear (Schlegel-Tieck), 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Kohlrausch), 3 m. — Maß für Maß (Vincke), 2 m.

Teplitz (Stadttheater, Dir. Palme). Othello, 1 m. (Resemann a. G.)

Tilsit (Stadttheater, Dir. Han
Der Kaufmann von Venedig,

Tübingen (Stadttheater) und *Sig*
(fürstliches Theater, Dir. He
— Romeo und Julia (Schleg
— Hamlet (Schlegel), 1 m.
Lärm um Nichts (Holtei), 1

Ulm (Stadttheater, Dir. Hoh
Wintermärchen (Dingelstedt),
Othello (Schlegel-Tieck), 1 m

Warmbrunn (Kurtheater, Dir. I
Die bezähmte Widerspenstig

Weimar (Großherzogliches Ho
König Richard III. (Schlege
3 m. — Wie es Euch gefäll
2 m. — Julius Cäsar (Schleg
— Viel Lärm um Nichts (Ho
— Romeo und Julia (Schleg

Weißenfels (Stadttheater, Dir.
Othello, 1 m.

Wien (K. K. Hofburgtheate
Wintermärchen, 6 m. — Köni
III., 4 m. — Viel Lärm ur
2 m. — Was Ihr wollt,
Hamlet, 5 m. — Die Kom
Irrungen, 1 m. — Julius Cä
— Der Widerspenstigen Zäh
m. — Othello, 2 m. — Köni
II., 1 m. — König Heinri
Th., 1 m. — König Heinri
Th., 1 m. — König Heinrich
— König Heinrich VI. 1. T
— König Heinrich VI. 2 T
— Macbeth, 1 m.

Wien (Deutsches Volkstheater
Bukovics). Die Komödie der
3 m.

Wiener-Neustadt (Stadtthea
Wiedemann). Romeo und Ju

Wiesbaden (Königliches Theate
Lärm um Nichts (Holtei),
König Lear (Tieck-Baudissin)
Ein Sommernachtstraum (
2 m.

Wismar (Stadttheater, Dir.
Hamlet (Schlegel), 2 m.

Wriezen a. O. (Sommertheat
Haneld). Hamlet, 1 m.

Würzburg (Stadttheater, Dir. I
Die bezähmte Widerspenstig
hardstein), 1 m.

Zittau, *Bautzen* und *Glaucha*
theater, Dir. Hansing). Der I
von Venedig, 1 m. — Kö
2 m. — Hamlet, 1 m. — De
spenstigen Zähmung, 1 m.
Wintermärchen, 1 m. —
(Schlegel-Tieck), 1 m.

(Stadttheater, Dir. Schrötter). lo (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der rspenstigen Zähmung (Deinhard-, 2 m. — Der Kaufmann von lig (Schlegel), 2 m. (1 m. Possart a. G.) — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Ein Wintermärchen, 3 m.

Zwickau (Stadttheater, Dir. Staack). Romeo und Julia (Schlegel-Devrient), 1 m. — Hamlet, 1 m.

:h vorstehender Statistik gelangten demnach vom 1. Januar bis 31. Dezember ırch 148 Bühnengesellschaften 26 Shakespeare'sche Werke in 850 Vor-›n zur Aufführung und vertheilen sich diese wie folgt:

. . . .	114	mal	von	66	Bühnengesellschaften.
. . . .	96	„	„	51	„
ihmte Widerspenstige	95	„	„	59	„
ıfmann von Venedig	86	„	„	54	„
ınd Julia	82	„	„	49	„
'm um Nichts	63	„	„	26	„
ımernachtstraum	57	„	„	19	„
ıtermärchen	47	„	„	24	„
'äsar	43	„	„	14	„
: wollt	30	„	„	11	„
ıödie der Irrungen	28	„	„	8	„
ear	23	„	„	13	„
ichard III.	22	„	„	11	„
. . . .	12	„	„	9	„
on Athen	11	„	„	5	„
rm	7	„	„	2	„
Euch gefällt	6	„	„	3	„
[einrich V.	5	„	„	5	„
ichard II.	4	„	„	3	„
:einrich IV., 1. Theil	4	„	„	3	„
Cymbeline	4	„	„	3	„
:einrich IV., 2. Theil	3	„	„	3	„
ıs	3	„	„	2	„
Maß	3	„	„	2	„
:einrich VI., 1. Theil	1	„	„	1	„
[einrich VI., 2. Theil	1	„	„	1	„

› Widerspenstige» gelangte außerdem in der Bearbeitung Holbein's als ann Alles» an einer Anzahl kleinerer Bühnen ca. 30 mal zur Darstellung.

Armin Wechsung.

21*

Shakespeare-Bibliographie
1892 und 1893.

(Mit Nachträgen zur Bibliographie in Band I—XXVII des Jahrbuchs).

Von

Albert Cohn.

Es wird in Erinnerung gebracht, daß die 'Bibliographie' Recensionen, Theaterberichte, bildliche Darstellungen und musikalische Werke in der Regel nicht verzeichnet. Nur ausnahmsweise finden Artikel dieser Art Aufnahme.

I. ENGLAND und AMERIKA.

a. Texte.

A new Variorum edition of Shakespeare. Edited by Horace Howard Furness. Vol. IX. The Tempest. Philadelphia: J. B. Lippincott Company. London: 10 Henrietta Street, Covent Garden, 1892. 8°. pp. xi, 465.

Text of the First Folio. — »In this edition the attempt is made, to give, in the shape of textual notes, on the same page with the text, all the various readings of *The Tempest*, from the First Folio to the latest critical edition of the play« etc.

Appendix. The text. — The date of composition. — Source of the plot, including the texts of: Ballad of the inchanted island, by R. G.; Harington's translation of Ariosto's description of a storm in the first canto of 'Orlando'; A prose translation of Jacob Ayrer's 'Fair Sidea'. — Duration of action. — Music. — Witchcraft. — Dryden's version [reprinted *in extenso* from the edition of 1674]. — The Virgin Queen [by F. G. Waldron]. — Plan of the work. — Index.

Reviewed: The Athenæum. London. No. 3382, Aug. 20, 1892, p. 268. — Shakespeariana. New York. Vol. IX (1892), p. 179. — Poet Lore. Boston, Mass. Vol. IV (1892), p. 225, by P.

The Bankside Shakespeare. [For full title *see* Jahrbuch XXIV, pag. 215]. Vol. XVI—XXII. New York: The Shakespeare Society of New York, 1892—1894. 8°. — Vol. XVI, 1892: pp. xix, 263. — Vol. XVII, 1892: pp. xlv, 173. — Vol. XVIII, 1892: 1 l., pp. xx, 307. — Vol. XIX, 1892: 1 l., pp. xxiii, 239. — Vol. XX, 1892: 1 l., pp. xxv, 209. — Vol. XXII, 1894: pp. xiv, 115.

Contents.

Vol. XVI. — The Life of Henry the Fift. (The players' text of 1600, with the Heminges and Condell text of 1623). With an introduction touching the history of the Quarto texts and the sources of the First Folio text of this play. By Henry Paine Stokes.

Vol. XVII. — The Life and Death of King Richard the Second. (The players' text of 1597, with the Heminges and Condell text of 1623). With an historical introduction. By Alfred WAITES.

Vol. XVIII. — The Life and Death of King John. (The players' text of 'The Troublesome Raigne'. etc. of 1591, with the Heminges and Condell text of King John of 1623). With an introduction touching the adaptations of the Quarto into the Folio. By Appleton MORGAN.

Vol. XIX. — The Second Part of Henry the Sixth. (The players' text of 'The Contention' of 1594, with the First Folio text of The Second Part of King Henry the Sixth of 1623). With an introduction touching the question of the authorship, etc., of this play. By Charles W. THOMAS.

Vol. XX. — The Third Part of Henry the Sixt. (The players' text of 'The True Tragedie', etc. of 1595, with the First Folio text of 1623). With an introduction touching the stage setting of the Three Parts of this play. By Appleton MORGAN.

Vol. XXII. — A sequel to the Bankside Shakespeare. — The Comedie of Errors. (The Heminges and Condell text with the 'Globe' modern text). With an introduction by Appleton MORGAN.

THE WORKS OF WILLIAM SHAKESPEARE. Edited by William Aldis WRIGHT. *(The Cambridge Shakespeare).* Vol. VI—IX. London: Macmillan and Co., 1892—93. 8°.

Now complete.
Reviewed (all the 9 vol.): The Athenæum. London. No. 3432, Aug. 5, 1893, p. 202.

THE COMPLETE WORKS OF SHAKESPEARE. Edited with a glossary by W. J. CRAIG. *(The Oxford Miniature Shakespeare).* 6 vol. Oxford: Clarendon Press [1892]. 16°.

THE WORKS OF W. SHAKSPERE. Edited by Charles KNIGHT. London: George Routledge and Sons, 1892. 8°. pp. viii, 1073.

Sir John Lubbock's Hundred Books.

SHAKESPEARE'S WORKS. *(The Reader's Shakespeare).* 9 vol. London: Innes and Co., 1893. 8°.

A re-issue with new title-pages of the edition published by Walter Smith in 1886—87. *See* Jahrbuch XXII, 287; XXIV, 214.

SHAKESPEARE'S WORKS. With life and glossary. *(The Landsdowne Pocket Shakespeare).* 6 vol. in box. London: Fred. Warne and Co., 1893.

THE COMPLETE WORKS OF SHAKESPEARE. London: Ward, Lock, Bowden and Co., 1893. Roy. 8°.

Originally published in 15 parts, 1892—93.

THE WORKS OF WILLIAM SHAKESPEARE. Edited by William Aldis WRIGHT. *(The Cambridge Shakespeare).* Edition de Luxe. Vol. I—XII. London: Macmillan and Co., 1893—94. Roy. 8°.

To be completed in 40 volumes. Each volume contains a single play. 500 copies printed.

THE WORKS OF WILLIAM SHAKSPERE. Edited from the original texts by H. Arthur DOUBLEDAY, with the assistance of T. Gregory FOSTER and Robert ELSON. *(The Whitehall Shakespeare).* Vol. I. II. Westminster: Archibald Constable and Co., 1893. Imp. 16°.

Contents.

Vol. I: Love's Labour's Lost. — Comedy of Errors. — Two Gentlemen of Verona. — A Midsummer Night's Dream. — Alphabetical index of Shakespeare's characters. — Glossary by T. Gregory FOSTER.

Vol. II: The Taming of the Shrew. — The Merchant of Venice. — The Merry Wives of Windsor. — Glossary etc.

To be completed in 12 vol. The plays are arranged in chronological order. Every fifth line is numbered. At the end of each volume will be a glossary by T. Gregory FOSTER.

THE WORKS OF WILLIAM SHAKESPEARE. *(The Ariel edition).* With illustrations by Frank HOWARD. New York and London: G. P. Putnam and Sons, 1893, etc.

In progress. — Each play a single volume.
The illustrations were first published in 1833.

SHAKESPEARE'S WORKS. (*The Temple Shakespeare.* With concise preface, full glossary, and such brief notes as are requisite for the thorough elucidation of the text). Edited by Israel GOLLANCZ. London: J. M. Dent and Co., 1894. 8°.

In progress. — The plays and poems in single volumes, printed in black and red on hand-made paper.

THE PLAYS OF WILLIAM SHAKESPEARE. Edited and annotated by Charles and Mary COWDEN CLARKE. 3 vol. London: Cassell and Co. [1886—1890]. 4°.

A re-issue of the edition of 1864—68.

THE PLAYS OF WILLIAM SHAKESPEARE. Edited by J. KEIGHTLEY. [New edition. With portraits of the leading actors of the day]. London: J. S. Virtue and Co. [1892, etc.] 8°.

In progress.

MR. WILLIAM SHAKESPEARES COMEDIES, HISTORIES AND TRAGEDIES. Published according to the true original copies. London: Printed by Isaac Jaggard and Edward Blount, 1623. — A reduced facsimile of the First Folio in the British Museum. Photographed from the original by permission of the Trustees. *(The Dallastype Shakespeare).* London: Dallas, Garratt and Co., 1892—93. Imp. 8°, and large paper F'cap folio.

In progress, to be completed in 57 parts. — Cancel the entry in Jahrbuch XXVII, p. 324.
Reviewed: The Athenæum. London. No. 3401, Dec. 31, 1892, p. 930. — *See* Jahrbuch XXVII, 302.

[DRAMATIC WORKS]. *(The Warwick Shakespeare).* London: W. G. Blackie and Son, 1893, etc. 8°.

In progress. — The plays are issued in single volumes; *vide infra.*

SHAKSPEARE'S HISTORICAL PLAYS. Roman and English. With revised text and notes. By C. WORDSWORTH. New edition. 3 vol. London and Sydney: Remington and Co., 1893. 8°.

HUDSON'S SCHOOL SHAKESPEARE. Edited for use in schools, with notes and introductions, by Henry Norman HUDSON. 23 parts. London: Edward Arnold. 12°.

Each play separately: Midsummer Night's Dream. — Merchant of Venice. — Much Ado About Nothing. — As You Like It. — Twelfth Night. — Tempest. — Winter's Tale. — King John. — Richard II. — Richard III. — Henry IV., part I. — Henry IV., part. II. — Henry V. — Henry VIII. — Romeo and Juliet. — Julius Cæsar. — Hamlet. — King Lear. — Macbeth. — Antony and Cleopatra. — Othello. — Cymbeline. — Coriolanus.
Originally published by Ginn Brothers, Boston, Mass., 1871, and foll. years.

PLAYS. For schools and home-use. Richard II. Abridged. London: Cassel and Co., 1893.

SELECTIONS FROM SHAKESPEARE suitable for recitation. With an introductory essay on elocution by S. BRANDRAM. London: George Routledge and Sons, 1893. 8°. pp. 156.

See Jahrbuch XXVII, p. 326.

SHAKESPEARE FOR RECITATION. One hundred and thirty-five selections from the plays. Arranged for the use of schools by the late John MILLARD. Edited by his daughter Evelyn MILLARD. With introduction by E. A. ABBOT. London: Swan Sonnenschein and Co., 1894. 8°. pp. viii, 269.

AS YOU LIKE IT. With introduction and notes, classified and arranged by Thomas PAGE. London: Moffatt and Paige, 1893. 8°. pp. 162.

Moffatt's plays of Shakespeare.

CORIOLANUS. With an introduction and notes by K. DEIGHTON. (New edition). London: Macmillan and Co., 1893. 8°. pp. 258.

See Jahrbuch XXVII, p. 326.

CORIOLANUS. Edited, with introduction and notes. Arranged and classified by Thomas PAGE. London: Moffatt and Paige, 1893. 8°. pp. 228.
Moffatt's plays of Shakespeare.

CORIOLANUS. With introduction and notes by W. DENT. London: W. G. Blackie and Son, 1893. 16°.
Blackie's School Classics.

HAMLET. .. In the easy reporting style of phonography. London: J. Pitman and Sons, 1892. 16°. pp. 96.
The National Phonographic Library.

THE FIRST PART OF KING HENRY THE FOURTH. With an introduction and notes by K. DEIGHTON. London: Macmillan and Co., 1893. 8°.

THE SECOND PART OF KING HENRY THE FOURTH. With an introduction and notes by K. DEIGHTON. London: Macmillan and Co., 1893. 8°.

Shakespeare's play of KING HENRY V. With introduction and notes by W. BARRY. London: W. G. Blackie and Son, 1892. 16°. pp. 127.
Blackie's School Classics. — Re-issued 1893.

KING HENRY V. The Gaisford Prize 18.. Greek comic verse. Shakespeare, Henry V, Act II, scene III, translated into [Greek] comic iambics, by W. M. GELDART. Oxford: B. H. Blackwell, 1890. 8°. pp. 7.

JULIUS CÆSAR. Edited by T. DUFF-BARNETT. London: George Bell and Sons, 1893. pp. 122.

The tragedy of JULIUS CÆSAR. Edited by Arthur D. INNES. London: W. G. Blackie and Son, 1893. 12°. pp. 144.
The Warwick Shakespeare.

MACBETH. For the use of students preparing for examination. London: Gill, 1889. 8°. pp. 124.

The tragedy of MACBETH. Edited by Edmund K. CHAMBERS. London: W. G. Blackie and Son, 1893. 12°. pp. 190.
The Warwick Shakespeare.

THE MERCHANT OF VENICE. With introduction and notes. London: W. G. Blackie and Son, 1893. 16°. pp. 112.
Blackie's School Classics.

THE MERCHANT OF VENICE. Edited by T. DUFF-BARNETT. London: George Bell and Sons, 1893. pp. 138.

THE MERCHANT OF VENICE. Edited by S. THURBER. Boston, Mass.: Houghton, Mifflin and Co., 1893.

THE MERCHANT OF VENICE, by William Shakespeare. New York: American Book Company, 1893. 8°. pp. 103.

THE MERCHANT OF VENICE. ... In the easy reporting style of phonography. London: J. Pitman and Sons, 1892. 16°. pp. 64.
The National Phonographic Library.

Shakespeare's MIDSOMMER NIGHT'S DREAME, with seventy illustrations by J. MOYR SMITH, including fifteen fullpage plates of etchings on copper. London: Bernard Quaritch, 1892. Imp. 4°. pp. xviii, 36.
The text, printed in sepia, is from the First Folio. The introduction contains descriptions of the methods adopted for setting the play on the stage, by Mr. PHELPS, at Sadler's Wells; by Mr. CALVERT, at Manchester; and by Mr. BENSON, at the Globe Theatre, London. Particulars of arrangement by Frederick FENTON (Sadler's Wells), and Hugh Moss (Globe Theatre, London).
Three editions: With the 15 etched plates on vellum (25 copies), on Japanese vellum paper (75 copies), and on antique plate-paper (250 copies).

A MIDSOMMER NIGHT'S DREAME. *The variant edition.* Fac-simile reprint of the text of the First Folio of 1623, with footnotes giving every variant in spelling and punctuation occurring in the two Quartos of 1600 according to the perfect copies of the original text in the Barton collection, Boston Public Library. With introduction and notes by Henry JOHNSON. New York: Houghton, Mifflin and Co., 1893. 8°. pp. 61.

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM. With introduction, notes, glossary, and index by A. Wilson VERITY. Cambridge (England): University Press, 1893. 12°. pp. 160.
The Pitt Press Shakespeare.

OTHELLO: the Moor of Venice. By W. Shakespeare. Illustrated by Ludovic MARCHETTI. London: Simpkin, Marshall and Co., 1893. Imp. 4°.
Reviewed: The Athenæum. London. No. 3443, Oct. 21, 1893, p. 559.

The tragedy of KING RICHARD II. Edited by C. H. HERFORD. London: W. G. Blackie and Son, 1893. 12°. pp. vii, 212.
The Warwick Shakespeare.

ROMEO AND JULIET. With an introduction and notes by K. DEIGHTON. London: Macmillan and Co., 1893. 8°.

ROMEO AND JULIET. [Edition de grand luxe]. With illustrations by Jacques WAGREZ and Louis TITZ. New York: Duprat and Co., 1893. 8°.

THE TEMPEST. With introduction, notes and glossary, by David BAIN. London: Sampson Low, Marston and Co., 1892. 12°. pp. 188.

THE TEMPEST. Edited, with introduction and notes, arranged and classified, by Thomas PAGE. London: Moffatt and Paige, 1892. 8°. pp. 163.
Moffatt's plays of Shakespeare.

THE TEMPEST. Edited by T. DUFF-BARNETT. London: George Bell and Sons, 1893. pp. 122.

THE DOUBTFUL PLAYS of Shakespeare. Edited, with an introduction to each play, by A. F. HOPKINSON. Vol. I. London: M. E. Sims and Co., 1890—92. 8°. pp. 400.

OLD ENGLISH DRAMAS. The Birth of Merlin, and Thomas, Lord Cromwell. Edited, with notes and introductions, by T. Evan JACOB. London: Reeves and Turner, 1889. 8°. pp. 244.

ARDEN OF FEVERSHAM. Edited, with an introduction, by A. F. HOPKINSON. London: M. E. Sims and Co. 8°. pp. 84.

THE BIRTH OF MERLIN; or, The Child has found its father. Edited, with an introduction, by A. F. HOPKINSON. London: M. E. Sims and Co. 8°. pp. 85.

THE LIFE AND DEATH OF THOMAS LORD CROMWELL. Edited, with an introduction, by A. F. HOPKINSON. London: M. E. Sims and Co., 1891. 8°.

KING EDWARD III. Edited, with an introduction, by A. F. HOPKINSON. London: M. E. Sims and Co., 1891. 8°. pp. xv, 92.

THE MERRY DEVIL OF EDMONTON. Edited, with an introduction, by A. F. HOPKINSON. London: M. E. Sims and Co., 1891. 8°. pp. xiii, 56.

MUCIDORUS. Edited, with an introduction, by A. F. HOPKINSON. London: M. E. Sims and Co. 8°. pp. 84.

THE SECOND MAIDEN'S TRAGEDY. Edited, with an introduction, by A. F. HOPKINSON. London: M. E. Sims and Co. 8°. pp. 84.

A WARNING FOR FAIR WOMEN. Edited, with an introduction, by A. F. HOPKINSON. London: M. E. Sims and Co. 8°. pp. 85.

All printed for private distribution.

THE POEMS of William Shakespeare printed after the original copies of Venus and Adonis, 1593, the Rape of Lucrece, 1594, Sonnets, 1609, the Lover's Complaint. (Edited by F. S. ELLIS). London: Reeves and Turner, 1893. 8°. pp. 216.

Printed by William Morris at the Kelmscott Press.

SONGS AND SONNETS by William Shakespeare. Edited by E. T. PALGRAVE. London: Macmillan and Co., 1891. 8°. pp. 253. — A new edition, 1893.

The Golden Treasury Series. — Originally published in 1865.

SHAKESPEAREAN SONGS for schools, by George STOKES. London: Curwen and Sons, 1893.

LYRICS from the song-books of the Elizabethan age. Edited by A. H. BULLEN. London: Lawrence and Bullen, 1891. 8°. pp. xxxiii, 233.

LOVE SONGS of English poets 1500—1800. With notes by Ralph H. CAINE. London: William Heinemann, 1892. 8°. pp. xxv, 278.

b. SHAKESPEAREANA.

A. (W. H.). Verse assigned to Shakspeare.

Notes and Queries, 1892, June 4, p. 454 — June 25, p. 524, by C. W. CASS.

ABBEY (Edwin A.). Illustrations of 'All's Well That Ends Well'. With comment by Andrew LANG.

Harper's Magazine. New York. July, 1892.

ADAMS (Estelle Davenport). The poets' praise from Homer to Swinburne. London: Elliot Stock, 1894. 8°.

23 pages are devoted to Shakespeare.

Reviewed: The Athenæum. London. No. 3458, Feb. 3, 1894, p. 139.

ADAMS (F.). Merry Wives of Windsor, Act IV, sc. 4, l. 57: 'Then let them all encircle him about | And, fairy-like *to-pinch* the unclean knight'.

Notes and Queries, 1892, June 11, p. 470.

ADAMS (F.). Julius Cæsar, Act II, sc. 1, ll. 14 sqq.: 'It is the bright day' etc.

Notes and Queries, 1892, July 23, p. 63.

ADAMS (F.). Coriolanus, Act IV, sc. 7, l. 52: 'Hath not a tomb so evident as a *chair*'.

Notes and Queries, 1893, Feb. 11, p. 103.

ADAMS (F.). Romeo and Juliet, Act III, sc. 5, ll. 177 sqq.: 'God's bread, it makes me mad' etc.

Notes and Queries, 1893, Feb. 11, p. 103.

ADAMS (F.). Henry VIII., Act V, sc. 2, l. 22: 'Body a me: where is it?'

Notes and Queries, 1893, Apr. 15, p. 284.

ADAMS (F.). The Tempest, Act II, sc. 1, l. 29: 'Which, of he or Adrian' etc.
Notes and Queries, 1893, Dec. 2, p. 444.

[*As* You Like It]. The seven ages of man. Illustrated from modern life. (In photographs by Boning and Small).
Cassell's Magazine. London. January, 1893.

As You Like It out of doors [presented on the lawn at T. Henry Asbury's Oak Lane county seat, Philadelphia. Lydia THOMPSON and her daughter, supported by a company of ladies and gentlemen]. Illustrated.
The Times. Philadelphia. Friday, July 22, 1892.

B. (C. C.). The opening song in The Two Noble Kinsmen.
Notes and Queries, 1892, Aug. 27, p. 165. — Sept. 3, p. 192, by Walter W. SKEAT. — Sept. 24, p. 254, by G. E. DARTNELL. — Oct. 15, p. 313, by C. C. B.

[B. (W. C.) Shakespeare and the Prodigal Son]. *See* Jahrbuch XXVII, 330.
Notes and Queries, 1892, p. 193, by A. HALL.

The *Bacon*-Shakespeare case.
Donnelly and Schelling. Shakespeare *versus* Bacon.
Wallace and Others. Verdict No. 1.
E. C. Stedman and Others. Verdict No. 2.
M. J. Savage and Others. Verdict No. 3.
Wm. E. Russell and Others. Verdict No. 4. — Proctor. Shakespeare's plays. — FLOWER. Gerald Massey: The man and the poet.
The Arena. Boston, Mass. May, July, August, September, November, 1893. — The discussion in the Arena commenced in July 1892. The entries of papers preceding those in the number for May, 1893, are to be found under the following headings: — FURNIVALL (F. J.); NICHOLSON; REED (Edwin); ROLFE (W. J.).
Reviewed: The Critic. Boston, Mass. September 2, 1893.

[*Bacon* Society]. Journal of the Bacon Society. Vol. II. London: Robert Banks and Son, 1891. 8°. pp. vii, 320.
Six numbers, issued (No. 7) August, 1888; (No. 8) January, 1889; (No. 9) June, 1889; (No. 10) December, 1889; (No. 11) January, 1891. — Nos. 7—10 published by George Redway, No. 11 by Robert Banks and Son.

Contents.

No. 7: Proceedings of the Society and second annual report. — Mr. Donnelly's reception at the Westminster Town Hall, including Mr. Donnelly's address. — The Great Cryptogram, reviewed by R. M. THEOBALD, with appendices by Elias COLBERT (from the *Chicago Tribune,* Apr. 29, 1888); George P. BIDDER; Joseph Neal M'KENNA; Count VITZTHUM D'ECKSTADT; Mrs. Henry POTT; Mr. DONNELLY's self-defence (a reply to a paper in the *Pall Mall Gazette,* May 16, 1888). — STRONACH (George). Sir Theodore Martin, a reply. — POTT (Mrs. Henry). Figures, similes and metaphors, from Bacon's prose and scientific works and from Shakespeare. (Continued from Vol. I — *see* Jahrbuch XXIV, p. 240).
No. 8: Recent publications relating to Bacon and the Baconian theory. (Vitzthum von Eckstädt; W. F. C. Wigston; Mrs. Stopes, etc.). — POTT (Constance M. [or Mrs. Henry]). Bacon, Shakespeare, and the Rosicrucians. — FOLLETT (O.). The early history of Hamlet. From 1585 to 1603. — T[HEOBALD] (R. M.). Parallels. — IDEM. Baconian illustrations of Shakespeare. — POTT (Mrs. Henry). Figures, similes, etc. (Continued).
No. 9: Recent Baconian literature. (Delia Bacon's life; Appleton Morgan; C. Creighton). — Parallelisms. — C. Mr. Donnelly on Bacon's censure of depopulation. — WIGSTON (W. F. C.). Bacon and the Rosicrucians. — T[HEOBALD] (R. M.). Bacon on wonder and knowledge. — POTT (Mrs. Henry). The State metaphors of Bacon and Shakespeare. (Continued).
No. 10: Recent Baconian literature. (Randolf Lee; H. A. Kennedy; Will. D. O'Connor). — WIGSTON (W. F. C.). More parallels. — THEOBALD (R. M.). Marlowe's Edward II. — IDEM. Bacon's story of Philip of Macedon shadowed in Shakespeare. — POTT (Mrs. Henry). The State metaphors, etc. (Continued).
No. 11. RYMAN (F. S.). Mr. Donnelly's cipher, a simple rule announced. — BENGOUGH (Samuel Edmund). Julius Cæsar. — C. 'The body is with the king' *Hamlet,* IV, 3. — POTT (Mrs. Henry). The State metaphors, etc. (Continued). — Our sea-girt island. — DONNELLY (Ignatius). Another striking parallelism. — Correspondence. (To the editor, by Mrs. Henry POTT). — Articles by Mr. THEOBALD: Court holy water; Bacon's charge against Somerset; Parallel; Bacon on war.
For vol. I, or Nos. 1—6, *see* Jahrbuch XXIV, p. 222.
No more has been published of the 'Journal'.

Baconiana. Edited by Francis J. Schulte. Published quarterly. Vol. I. No. 1. May, 1892. — No. 2. October, 1892. Chicago, U. S. A.: F. J. Schulte and Co. 8°. No. 1: pp. 52. — No. 2: pp. 53—102.

Contents.

Vol. I, No. 1: Prospectus. — Pott (Constance M.). Francis Bacon's style. — Wilstach (John A.). Certain friends of the Baconians. — Theobald (R. M.). Sunshine everywhere. — Col. Ingersoll cleverly unhorsed. — Stotsenburg (John H.). The sugared sonnets. [The 'Sonnets' are not by Shakespeare, nor by Bacon, but by Sir Phil. Sidney!] — Burr (Wm. Henry.). A brief biography of Shakespeare. — Book reviews, by F. J. S. (Mrs. Henry Pott. Bacon and his secret society; Thomas W. White. Our English Homer). — Correspondence. (Baconian discussions at the National Capital [Washington]). — Miscellany. (Joseph Jefferson to Donnelly; A Bacon Society in America; Our illustrations).

Vol. I, No. 2: Stotsenburg (John H.). Sidney's Shake-speare Sonnets. — Caldecott (Harry S.). Bacon and Shakespeare, on astrology, predictions, etc. — Montfort (Warren). Has Mr. Donnelly found and read the cipher? — Snow (Florence L.). In an old copy of Bacon [Poem]. — Garland (Hamlin). Suggestive criticism. — Theobald (R. M.). Bacon's Sartor Resartus. — Pott (Constance M.). Anthony Bacon's correspondence [including translation from the French of one of Anthony Standen's [La Faye] letters to Anthony Bacon]. — Correspondence. ('The sugared sonnets', by A. Hall; on John H. Stotsenburg's theory, by W. H. Burr; Mistress Mary Sayre, by Sam. Cabot; Idol worship, by Clarke Irvine; A query for Mr. Appleton Morgan, by Thomas F. Jordan; Riddles, enigmas and acrostics, by Eli Good; Bacon's style, by Constance M. Pott). — Book reviews, by M. — Books received.

Baconiana. Edited by a Sub-Committee of the Bacon Society. Vol. I. — New Series. No. 1. May, 1893. — No. 2. August, 1893. London: Robert Banks and Son. 8°. No. 1: pp. 1—56, and 1 plate. No. 2: pp. 57—114, and 2 plates.

Contents.

No. 1: Francis Bacon, founder of the Royal Society. — The portraits of Francis Bacon and of William Shakspere. — T[heobald] (R. M.). The concealed poet: a historical parallel. — Stotsenburg (John H.). Sidney's Shake-speare sonnets. [*See supra* the Chicago 'Baconiana', No. 1]. — Desiderata. [Wanted information as to Bacon's library]. — Eulogy: Thomas Powell to Francis Bacon. — Our study. Notices of contemporary literature and research in Bacon. — »Let it be inquired«. — Correspondence.

No. 2: Bacon, Shakespeare, and the critics. — P. (C. M.). The Sonnets. — More (T. C.). England walled by the sea. — Bengough (S. E.). Paraphrase of Bacon's essay »On delays« [in verse]. — Quill Driver, *pseud.* Mr. Shakspeare, Q. C. — Wigston (W. F. C.). De Quincey and the Rosicrucians. Bacon's 'New Atlantis'. — A few more words about portraits. — Burr (Wm. Henry). List of »Shakespeare« plays published during Shakespeare's lifetime. — Medals struck in honour of Bacon. — Theobald (R. M.). The *Arena* discussion. — P. (R. M.). Bacon in the Middle Temple. — Answers to inquiries.

Barnett (Thomas Duff). Notes on Shakespeare's plays of Macbeth — Julius Cæsar — King Henry v. — King John — Midsummer Night's Dream. London: George Bell and Sons, 1892—93. 8°. Circa 75 pages each.

Each play a single volume. — *See* Jahrbuch XXVII, p. 330.

Barnett (Thomas Duff). Notes on Shakespeare's play of Coriolanus. Second edition. London: George Bell and Sons, 1892. 8°.

See Jahrbuch XXVII, p. 330.

Bell (J.). Biblical and Shakespearian characters compared. Studies in life and character. Hull: Andrews. (London: Simpkin, Marshall and Co.). 8°. pp. 176.

Bennet (Norman). Warburton's 'Shakespear'.

Notes and Queries, 1893, Feb. 25, p. 141. — Mar. 18, p. 203. — Apr. 8, p. 262.

Black (William). Judith Shakespeare; her love affairs and other adventures. A romance. London: Sampson Low, Marston and Co. 1893. 8°.

William Black's complete novels. First edition, 1884. *See* Jahrbuch XX, 359.

Bridge (J. F.). Shakespeare and music. [A lecture at the Midland Institute, Birmingham].

Birmingham Daily Gazette, November 1, 1892.

BROWNLOW (E. B.). Sonnet CXXVI: 'Dost hold time's fickle glass, his *sickle hour'*.

Notes and Queries, 1893, Feb. 11, p. 102. — Apr. 15, p. 285, by C. C. B.

BUTLER (James D.). How did Shakspeare die?

Notes and Queries, 1893, Nov. 18, p. 406.

BUTLER (James D.). 'The devil and his dam'.

Notes and Queries, 1893, Dec. 2, p. 442.

BUTLER (William John). The inspiration of Shakespeare: A sermon preached in the Parish Church of Stratford-on-Avon, the feast of St. Matthias, Feb. 24, 1892, on the occasion of the re-opening of the chancel after repairs and restoration. Stratford-on-Avon: Morgan, 1892. 8°. pp. 14.

CALDECOTT (Harry S.). Spoils. Studies in Shakespeare . . . Revised and enlarged. London: Privately printed [1891]. 8°. pp. xi, 44.

For another edition *see infra*, the division SOUTH AFRICA.

CHRISTIAN (Edmund B. V.). 'The advertiser's Shakespeare'.

The Gentleman's Magazine. London. March, 1893.

CLARKE (Mary Cowden). The girlhood of Shakespeare's heroines. With a new preface by the author and steel portraits. 5 parts. London: Hutchinson and Co. [1892]. 8°.

CLELIA, *pseud.* The long desiderated knowledge of the life and personality of Shakspeare. Preceded by mental optics. London: Luzac and Co. [1892]. 8°. pp. 32.

CLELIA, *pseud.* The Shakespearean reconciliation. A lecture read at Toynbee Hall, Nov. 16th, 1892. London: Luzac and Co., 1893. 8°. pp. 39.

COATES (Percy). Shakespeare. A sonnet.

The Rambler. Leamington. Vol. I, p. 44 (April 6, 1892).

Compendium and concordance to Shakespeare. Philadelphia: Gebbie, 1889. 12°.

COOPER (Stanley). Nine fancy pictures of events in Shakespeare's country, town and court life. London: F. Norgate and Co., 1893. 16°. pp. 79.

COWPER (J. M.). Leonard Shakspeare and his daughter Judith.

Notes and Queries, 1892, Aug. 6, p. 105.

CRANE (Walter). Illustrations to Shakespeare. I. The Tempest. Eight designs. London: J. M. Dent and Co., 1893. Fol.

Reviewed: The Athenæum. London. No. 3452, Dec. 23, 1893, p. 888.

CUNLIFFE (John W.). The influence of Seneca on Elizabethan tragedy: an essay. London: Macmillan and Co., 1893. 4° min. pp. iv, 155.

Reviewed: Literar. Centralblatt. Leipzig. 1894, No. 1, Jan. 1, p. 18, by Ludw. PR[OESCHOLDT].

[D. (J. S.). Hamlet, last scene: 'Here, thou incestuous . . . *Dane*']. *See* Jahrbuch XXVII, 333.

Notes and Queries, 1892, Feb. 6, p. 104, by A. HALL. — Mar. 5, p. 183, by Holcombe INGLEBY. — Oct. 8, p. 284, by J. S. D.

DAVIS (   ). Shakespeare and copyright.

The Atlantic Monthly. Boston, Mass. February, 1893.

DAWSON (Benjamin). The pronunciation of proper names in Shakespeare.

The Academy. London. No. 1095, Apr. 29, 1893. — No. 1100, June 3. — No. 1101, June 10: Shakspere's pronunciation of Dunsinane, by Roden NOEL and by David MACRITCHIE.

De Quincey (Thomas). Shakespeare and Wordsworth.

Conversation and Coleridge; with other essays. By Thomas de Quincey. Edited from the author's MSS. by A. H. Japp. London: William Heinemann, 1893. 8°.

Dodd (William). The beauties of Shakspeare. London: George Routledge and Sons, 1893. 8°. pp. 384.

Dowden (Edward). Shakespeare.

Chambers's Encyclopædia: a dictionary of universal knowledge. New edition. Vol. IX. London and Edinburgh: W. and R. Chambers, 1892.

Dowden (Edward). Introduction to Shakespeare. Reprinted from the 'Henry Irving Shakespeare', revised and extended by the author. London: W. G. Blackie and Son, 1893. 8°. pp. 136.

The *Elizabethan* Society.

For accounts of its meetings *see* The Academy. London. No. 1036, March 12, 1892, p. 259. — Nr. 1042, Apr. 23, p. 402. — No. 1071, Nov. 12, pag. 440. — No. 1067, Oct. 15, p. 349. — No. 1076, Dec. 17, p. 571. — No. 1080, Jan. 14, 1893, p. 39. — Nr. 1120, Oct. 21, p. 347. — No. 1125, Nov. 25, p. 468. — No. 1135, Feb. 3, 1894, p. 106. — No. 1138, Feb. 24, p. 172.

Evans (H. A.). The 'potato' in Shakspere. [Not our familiar vegetable Solanum tuberosum, but the 'sweet potato', Convulvulus batatas].

The Academy. London. No. 1046, May 21, 1892, p. 496. — No. 1048, June 4, p. 542, by Henry W. Ellacombe.

F. (W. J.). Shakspeare and Newton. [The law of gravitation].

Notes and Queries, 1892, July 9, p. 27. — July 30, pp. 90—1, by W. T. Lynn, by C. Tomlinson, by J. C. Oliphant, and by E. L. G. — Oct. 29, p. 356, by C. A. Ward, and by Ed. Marshall. — Nov. 26, by C. Tomlinson.

Farquhar (   ). Did Shakspeare write 'Shakespeare'?

The American Journal of Politics. March, 1893.

Féret (Chas. Jas.). Shakespeare at the 'Golden Lion' at Fulham.

Notes and Queries, 1893, Dec. 20, p. 534.

Fishley (E. E.). Shakespeare's rule of life. Compiled [from Shakespeare]. Boston, Mass.: F. S. Collins, 1891. 8°. pp. 32.

Fleay (Frederick Gard). A biographical chronicle of the English drama, 1559—1642. 2 vol. London: Reeves and Turner, 1891. 8°. Vol. I: pp. viii, 389. — Vol. II: pp. vi, 406.

Reviewed: The Academy. London. No. 1056, July 30, 1892, p. 84, by Frederick Hawkins. — Poet Lore. Boston, Mass. Vol. IV (1892), p. 222, by P. — Englische Studien. Leipzig. Band XVIII (1893), pp. 111—125, by Robert Boyle.

Flower (Charles Edward) of Avonbank, Stratford-on-Avon, born: Feb. 3rd, 1830, died: May 3rd, 1892. In Memoriam. [His photograph, and quotations from Shakespeare]. 3 pages, obl. 12°.

For obituaries *see:* The Birmingham Daily Post, May 4, 1892: Sudden death of Mr. Charles Flower. — Stratford-upon-Avon Herald, No. 1659, May 6, 1892: Death of Mr. Charles E. Flower. — Jahrbuch XXVIII, 345. — *See* also p. 336, *s. v.* Laffan (R. S. de C.).

Foard (J. F.). The Genesis of Macbeth.

[Manchester Newspaper (which?)]. December, 1891.

Foard (J. F.). Macbeth.

The Manchester Quarterly. January, 1893.

Furnivall (F. J.). Shakespeare *versus* Bacon. A defence of Shakespeare.

The Arena. Boston, Mass. March, 1893.

Furnivall (F. J.). A Chester illustration of a joke of Shakspere's. [Taming of the Shrew, Act IV, sc. 1, ll. 95—6: 'I knew a wench maried in an afternoone' etc.

The Academy. London. No. 1139, March 3, 1894, p. 191.

G. (J. B.). [Comparison between Manfred, Faust, and Hamlet].

Essays new and old. Being discursive thoughts on various subjects. By J. B. G. London: Longmans and Co., 1892. 8°.

Gervinus (G. G.) Shakespeare commentaries. Translated, under the author's superintendence, by F. E. Bunnett. With a preface by F. J. Furnivall. Fifth edition. London: Smith, Elder and Co. New York: Charles Scribner's Sons, 1892. 8°.

Gilbert (William Schwenck). Rosencrantz and Guildenstern. A tragic episode, in three tableaux, founded on an old Danish legend. [A travesty of Shakespeare's Hamlet]. London: T. H. Lacy [1893]. 12°. pp. 24.

Lacy's Acting Edition of Plays, No. 1989.

Green (Charles). On Shakespearean heresies.

See infra, s. v. *Shakespeare's* birthday.

Hales (John Wesley). Essays and notes on Shakespeare . . . New edition. London: George Bell and Sons, 1892. (New York: Macmillan and Co.). 8°. pp. x, 300.

For first edition, 1884, *see* Jahrbuch XX, p. 363.

Hall (Robert). Who wrote Shakespeare? Manchester: J. H. Faraday [1892]. 8°. pp. 17.

Halliwell-Phillipps (J. O.). Outlines of the life of Shakespeare. The ninth edition. 2 vol. London and New York: Longmans, Green and Co., 1892. Roy. 8°. pp. xx, 416; 432.

Haly (J. Standish). Mr. Tree's Hamlet.

Notes and Queries, 1892, Oct. 8, p. 284.

Hanscomb (E. W.). The Shakspere birthday book. London: Griffith Farran and Co. [1892]. 16°. pp. 250.

Harper (W. H.). Shakespeare and the Thames. Passages illustrative of the poet's observation of the 'Silent Highway'. With an introductory sketch, and notes on stream and strand. London: Published by the author [1892]. 8°. pp. 75.

Reviewed: Poet Lore. Boston. Vol. V (1893), p. 223.

Harrison (Frederic). [A biography of Shakespeare].

The new Calendar of great men. By Frederic Harrison. London: Macmillan and Co. 1892.

Hay (H. H.). John Shakspere.

Modern Language Notes. Baltimore. VIII, 2. (1893).

Henderson (W. A.). Hamlet, Act III, sc. 4: '. . . like the famous ape'.

Notes and Queries, 1892, Mar. 5, p. 188. — May 7, p. 370, by F. C. Birkbeck Terry. — June 11, p. 469, by F. Adams. — Dec. 3, p. 443, by Ino Bloundell-Burdon.

Henderson (W. A.). The heart of Hamlet's mystery.

Notes and Queries, 1892, May 7, p. 369.

Henderson (W. A.). 'Henry viii.' and stage scenery.

Notes and Queries, 1892, July 30, p. 83. — Sept. 17, p. 239, by W. C. B.

Henderson (W. A.). Shakspeare and Green.

Notes and Queries, 1893, Mar. 25, p. 227. — Apr. 29, p. 331, by A. Hall.

Henderson (W. A.). Shakspeare's biography.

Notes and Queries, 1893, Aug. 5, p. 104. — Aug. 19, p. 155 and Sept. 28, p. 256, by C. Tomlinson.

Henderson (W. A.). Addison's knowledge of Shakespeare.

Notes and Queries, 1893, Aug. 19, p. 147. — Sept. 9, p. 210, by Francis C. Holland, by Edward H. Marshall, and by Constance Russell.

HENDERSON (W. A.). Shakspeare and Sophocles.
Notes and Queries, 1893, Oct. 28, p. 345.

HODGSON (Sir Arthur). Shakespeare in Italy. [Abstract of a paper read by him at the Shakespeare Club, Stratford-on-Avon].
Stratford-upon-Avon Herald, No. 1751, Feb. 9, 1894.

HORR (M. S). Who wrote Shakespeare?
See infra, s. v. *Who.*

IRVING (Henry). Souvenir of Shakespeare's tragedy 'King Lear', presented at the Lyceum Theatre, November 10, 1892. Illustrated by J. Bernard PARTRIDGE and Hawes CRAVEN. London: »Black and White« Office [1893]. Obl. 8°.

JAMES (George). Francis Bacon, the author of Shakespeare. (Birmingham): The Midland Education Co. (London: Simpkin, Marshall and Co.), 1893. 8°. pp. vi, 105.

JENNINGS (H. J.). King Lear, at the Lyceum.
The Gentleman's Magazine. London. December, 1892.

[JOICEY (George). Antony and Cleopatra, Act I, sc. 5, l. 48: '*Arme-gaunt*' — Act II, sc. 5, l. 103: 'Thou art not —' — Act III, sc. 4, l. 27: '*Stain* your brother'. — Act III, sc. 7, l. 5: '*Is't* not denounced'. — Act V, sc. 2, l. 51: 'If idle talk', etc.]. *See* Jahrbuch XXVII, 339.
Notes and Queries, 1892, Mar. 5, p. 182, by H. G. GRIFFINHOOFE (on I, 5, 48 only), and by Br. NICHOLSON. — June 11, p. 470, by George JOICEY (on I, 5, 48; II, 5, 103; III, 7, 5). — Oct. 8, p. 283, by F. ADAMS, and by A. HALL (on I, 5, 48). — Nov. 26, p. 426, by F. ADAMS (on I, 5, 48). — 1893, May 13, p. 372, by A. HALL.

[JOICEY (George). Coriolanus, Act 1, sc. 9, ll. 41—6: 'May these same instruments' etc. — Act V, sc. 1, ll. 67—72: 'What would he do' etc.]. *See* Jahrbuch XXVII, 339.
Notes and Queries, 1892, Feb. 6, pp. 103—4, by Holcombe INGLEBY (on I, 9, 41—6 only), and by R. M. SPENCE. — Dec. 3, p. 344, by G. JOICEY.

[JOICEY (George). Julius Cæsar, Act III, sc. 1, l. 262: 'The *limbs* of man']. *See* Jahrbuch XXVII, 339.
Notes and Queries, 1892, May 7, p. 370, by George JOICEY, and by DOSSETOR. — July 23, p. 68, by F. ADAMS.

[JOICEY (George). Measure for Measure, Act II, sc. 1, l. 39: 'Some *run through* brakes of vice' — Act III, sc. 1, l. 1: '*prenzie gardes*' — Act IV, sc. 3, l. 93: 'To the *under generation*']. *See* Jahrbuch XXVII, 339.
Notes and Queries, 1892, Feb. 6, p. 104, by George JOICEY. — Sept. 10, p. 208, by Br. NICHOLSON.

JOICEY (George). All's Well That Ends Well, Act I, sc. 2, ll. 35, 36: 'Ere they can hide' etc. — Act III, sc. 2, l. 12: 'Our old lings' etc. — Act IV, sc. 2, l. 38: 'I see that men make ropes' etc. — Act V, sc. 3, l. 195: 'He blushes, and 'tis *hit*'.
Notes and Queries, 1892, Aug. 13, p. 122.

JOICEY (George). Romeo and Juliet, Act III, sc. 1: Death of Mercutio. — Act IV, sc. 2, l. 24: The wedding day.
Notes and Queries, 1892, July 23, p. 63.

JOICEY (George). Merchant of Venice, Act III, sc. 5, l. 82: 'And if on earth he do not *meane* it'.
Notes and Queries, 1892, Dec. 3, p. 445.

JOICEY (George). Midsummer Night's Dream, Act III, sc. 2, ll. 256—58: 'No no; heele | Seem to break lose'. — Act V, sc. 1, l. 59: 'That is hot ice and wondrous *strange* snow'.
Notes and Queries, 1893, Feb. 11, p. 102.

JOICEY (George). Timon of Athens, Act III, sc. 4, l. 112: '*Ultorxa*'.
Notes and Queries, 1893, Feb. 11, p. 102.

JOICEY (George). Love's Labour's Lost, Act III, sc. 1, l. 28: 'By my *penne* of observation'. — Act V, sc. 2, l. 762: 'I understand you not; my griefs *are double*'.
Notes and Queries, 1892, Apr. 16, p. 284.

JOICEY (George). Richard II., Act I, sc. 3, l. 250: Aumerle's exit. — Act V, sc. 2, l. 28: '... *no man* cried 'God save him'.
Notes and Queries, 1893, Dec. 2. p. 444.

JONAS (Maurice). Pericles, edition of 1611.
Notes and Queries, 1893, July 29, p. 84.

JONAS (Maurice). Macbeth [edition of] 1673.
Notes and Queries, 1893, Nov. 11, p. 386.

K. (L. L.). The [earliest version of the] plot of Measure for Measure. [Translation of a letter written in 1547, by Joseph MACARIUS, a young Hungarian, published in the 'Századok', the official publication of the Hungarian Historical Society, May 1893].
Notes and Queries, 1893, July 29, p. 83.

KIRWAN (G. R.). A primer of English grammar. To which are added some rules for English composition and for scanning Shakespearian blank verse. For use in the Wyggeston Boys' School. London: Longmans and Co., 1892. 8°. pp. 48.

KNIGHT (Joseph). Theatrical notes: A contribution towards a history of the modern English stage. London: Lawrence and Bullen, 1892. 8°.
Including notices of the Shakespearean revivals at the Lyceum, Princess's, and elsewhere within the last twenty years.

KNIGHTS (Mark). Shakespeare's Hamlet interpreted: an exegesis of the first edition of the tragedy of 1603, and of actus primus, the prologue, of the first folio edition of 1623. London: Jarrold and Sons [1893]. 8°. pp. xii, 136.

LAFFAN (R. S. de C.). Shakspere's school.
The Rambler. Leamington. Vol. I, p. 41. (April 6, 1892).

LAFFAN (R. S. de C.). In Memoriam. C. E. FLOWER, died May 3rd, laid to rest May 7th, 1892. A sermon preached in the Guild Chapel, Stratford-on-Avon, May 8th, 1892. Stratford-on-Avon: Herald Printing Works. 8°. pp. 11.

LAFFAN (Bertha J. — Mrs. LEITH ADAMS). April 23, 1892. (A poem).
The Rambler. Leamington. Vol. I, p. 44. (April 6, 1892).

LAMB (Charles). Tales from Shakespeare. With 138 illustrations by Sir John GILBERT. London: Routledge and Sons, 1893. 8°.
'These illustrations are simply woodcuts which appeared in »Routledge's Shakespeare« over thirty years ago, and are now sadly the worse for wear.' (Athenæum, Dec. 9, 1893).

LAMB (Charles). Specimens of English dramatic poets who lived about the time of Shakespeare, with notes by Charles LAMB, together with extracts from the GARRICK plays. The text revised by comparison with the original authors and with LAMB's MS. note books, now for the first time put in chronological order. Edited with an introduction by Israel GOLLANCZ. 2 vol. London: J. M. Dent and Co., 1894. pp. 696.
The Temple Library.
Three editions: The ordinary edition; a large paper edition, limited to 150 copies for England; and an extra illustrated edition, limited to 100 copies for England.

Lamb (Charles and Mary). Tales from Shakespeare. Including those by Charles and Mary Lamb, with a continuation by Harrison S. Morris. 4 vol. Philadelphia: J. B. Lippincott, 1893. pp. 200, 216, 207, 222.

Lang (Andrew). The Two Gentlemen of Verona. Illustrated.
Harper's Magazine. New-York. December, 1893.

Latham (Grace). The Petty Constable in Shakspere's time.
The Monthly Packet. London. April, 1893.

King *Lear* at the Lyceum.
The Athenæum. London. No. 3395, Nov. 19, 1892, p. 712.

Litchfield (Edwin). Macbeth, Act I, sc. 2: 'As when the sun 'gins his reflection' etc.
Notes and Queries, 1892, Sept. 10, p. 204.

Littledale (Harold). 'England's Parnassus' and Shakspeare.
Notes and Queries, 1892, Nov. 19, p. 407.

Lloyd (W. Watkiss). King Lear, Act V, sc. 1, l. 16: 'No, by mine honour, madam' etc.
Notes and Queries, 1892, June 11, p. 471.

Lloyd (W. Watkiss). Winter's Tale, Act I, the end.
Notes and Queries, 1892, June 11, p. 470. — Dec. 3, p. 444, by F. Adams.

Mr. Watkiss *Lloyd* died ( ) December, 1893. — Obituary:
The Athenæum. London. Nr. 3458, Dec. 30, 1893, p. 916, by M. B.—E.

Lowe (R. W.) and William Archer. Irving's revival of Henry viii.
Longman's Magazine. London. January, 1892.

M. (A. J.). Romeo and Juliet, Act III, sc. 2: 'That runaway's eyes may wink'.
Notes and Queries, 1892, May 28, p. 432. — June 25, p. 518, by Estk. — July 9, p. 35, by A. J. M. — July 23, p. 75, by Estk. — Aug. 13, p. 135, by St. Swithin. — 1893, Apr. 15, p. 285, by W. A. Henderson. — July 29, p. 84, by Walter W. Skeat.

M. (G.). Shakespeare worship. — Men and women. No. 4. — William Shakespeare.
The Rambler. Leamington. Vol. I, pp. 43 and 46. (April 6, 1892).

M. (H. E. H.). Shakspearian pictures.
Notes and Queries, 1892, Sept. 3, p. 188. — Sept. 24, p. 254, by E. Barrington Nash.

Macaulay (James). Was Shakespeare a Roman Catholic?
Stratford-upon-Avon Herald. 1892.

Maitland (J. A. Fuller). 'Falstaff' and the new Italian opera.
The Nineteenth Century. London. May, 1893.

Malone (Ino.). Miniature [the Hilliard or Somerville] of Shakspeare.
Notes and Queries, 1892, Mar. 5, p. 188. — Mar. 12, p. 212, by H. G. Griffinhoofe.

Martin (Sir Theodore). Tennyson and 'Cymbeline'.
Blackwood's Magazine. Edinburgh and London. No. 925. November, 1892.

Martin (Lady) [Helena Faucit]. On Ophelia and Portia. For private circulation: 1880. 8°. pp. 48.

Martin (Lady) [Helena Faucit]. Some of Shakespeare's female characters. Fifth edition. Edinburgh and London: William Blackwood and Sons, 1893. 8°. pp. 414.

Maxcy (Caroll Lewis). Shakespeare's tragedy of Hamlet. A study for classes in English literature. Boston, U. S. A.: Ginn and Co., 1893. pp. viii, 196.

Reviewed: Mittheilungen, etc. Beiblatt zur 'Anglia'. Halle. Band IV, No. 3, Juli 1893, p. 83, by Martin Wright Sampson.

Mayhew (A. L.). The word *lither:* '. . . thro' the *lither* sky'. 1. Henry vi., Act IV, sc. 7.

The Academy. London. 1889. Vol. I, p. 240.

[*Merchant* of Venice]. The Kází of Emessa, Persian tale: an ancient version of the 'pound of flesh' tale in the Merchant of Venice.

Persian tales, ed. by W. A. Clouston. Glasgow: Bryce and Son, 1892.

Morgan (Appleton). The 'Doubtful' or Pseudo-Shakespearian plays.

The Catholic World. New-York. June, 1892.

Morgan (Appleton). Fact and theory papers: The Society and the 'fad'. Being an amplification, etc. New edition. New-York: N. D. C. Hodges, 1893. 12°. pp. 20.

See Jahrbuch XXVII, p. 345.

Morley (George). Rambles in Shakespeare's land. London: Record Press, 1893. 12°. pp. 60.

Morley (Henry). Shakespeare and his time under Elizabeth. London: Cassell and Co., 1893. 8°. pp. 500.

Morris (Mowbray). Hamlet and the modern stage.

Macmillan's Magazine. London. No. 389, March, 1892.

Moulton (Richard G.). Shakespeare as a dramatic artist. Third edition, revised and enlarged. Oxford: Clarendon Press (London: Henry Frowde), 1893. 8°. pp. xiv, 443.

See Jahrbuch XXII, p. 303. — XXIV, p. 287.

Mount (C. B.). Sir Philip Sidney and Shakspeare. ['Arcadia', book III, and Winter's Tale, Act IV, sc. 3: 'When you speak, sweet' etc., a parallel].

Notes and Queries, 1893, Apr. 22, p. 305.

Mount (C. B.). Winter's Tale, Act IV, sc. 3: '— and you, enchantment' etc. — Richard iii., Act II, sc. 3: 'O full of *danger* is the Duke of Gloster'.

Notes and Queries, 1893, Dec. 2, p. 443.

[Neilson (George). Macbeth, Act III, sc. 1, l. 2: 'Weird sisters']. *See* Jahrbuch XXVII, p. 345.

Notes and Queries, 1892, Dec. 3, p. 443, by E. Yardley.

Neilson (George). Bacon and Shakspeare's mistake about Aristotle. [Troilus and Cressida, Act II, sc. 2: 'Unlike young men whom Aristotle thought | Unfit to hear moral philosophy'].

The Athenæum. London. No. 3403, Jan. 14, 1893, p. 62. — No. 3405, Jan. 28, p. 132, by C. A. Ward, and by J. M. C.

Nicholson (Dr., of Leamington). Bacon *versus* Shakespeare.

The Arena. Boston, Mass. December, 1892.

[Nicholson (Brinsley). Twelfth Night; Act II, sc. 5, ll. 113—114: '. . . as *rank* as a fox']. *See* Jahrbuch XXVII, p. 346.

Notes and Queries, 1892, Mar. 5, p. 183, by F. C. Birkbeck Terry.

Nicholson (Brinsley). Twelfth Night, Act I, sc. 5, l. 33: '*Enter* Lady Olivia *with* Malvolio'.

Notes and Queries, 1892, May 7, p. 370.

NICHOLSON (Brinsley). Sonnet C., l. 9: 'Rise resty muse'.

Notes and Queries, 1892, July 2, p. 5. — Oct. 8, p. 283, by Thomas TYLER, and by E. S. A. — 1893, Dec. 2, p. 444, by C. C. B.

NICHOLSON (Brinsley). The Tempest, Act II, sc. 1, l. 35: Seb. 'Ha, ha, ha | Ant. So: you 're paid'.

Notes and Queries, 1892, Aug. 13, p. 123.

Mr. Brinsley *Nicholson*, M. D., died September 13, 1892, in his sixty-ninth year. — Obituary:

The Academy. London. No. 1066, Oct. 8, 1892, p. 312.

O'CONNOR (William A.). Hamlet.

Essays in literature and ethics. Edited, with a biographical introduction by Will. E. A. AXON. Manchester: Cornish, 1889, pp. 268.

ORSON (S. W.). Shakespeare emendations. [1891]. 4°. 6 type-written pages.

[PHILLIPPS (C. M.). The Taming of the Shrew. Induction]. *See* Jahrbuch XXVII, p. 348.

Notes and Queries, 1892, Feb. 6, p. 105, by Br. NICHOLSON.

PICKFORD (John). The Cambrian Shakspeare.

Notes and Queries, 1892, Aug. 13, p. 129. — Sept. 10, p. 211, by J. Hugh PAYNE. — Oct. 1, p. 276, by John PICKFORD, by E. W., and by Ino. HUGHES. — Oct. 15, p. 311, by Ed. MARSHALL.

PLUMPTRE (Edw. Hayes). Shakespeare's travels: Somerset and elsewhere.

The Contemporary Review. London. 1889. Vol. I, pp. 584—602.

Poet-Lore. A monthly magazine devoted to Shakespeare, Browning, and comparative literature. Edited by Charlotte PORTER and Helen A. CLARKE. Vol. IV. 1892. Boston: Poet-Lore Company. 4°. pp. vi, 648. — Published in monthly parts, No. 1—12, January to December, 1892.

Contents.

(The Shakespeare papers only).

January, 1892.

STEDMAN (Edmund C.). Juliet's Runaway once more.

King Leir and Cordoille. Layamon's Brut. Translated by Anna Robertson BROWN.

WURTZBURG (C. A.). Character in 'As You Like It': An inductive study.

P. Modjeska's Lady Macbeth.

Notes and news. — DALL (Caroline H.). Roger Bacon and Baconianism; Shakespeare appreciation before Pope.

February, 1892.

WURTZBURG (C. A.). Character in 'As You Like It' etc. (Continued).

Notes and news: — ERBES (Philip H.). The literary and the stage Hamlet.

March, 1892.

C. (P. A.). 'Julius Caesar' and 'Strafford': a comparative study.

Notes and news: Shakespearian pronunciation.

Societies: The Clifton Shakspere Society. — The Warren Shakespeare Club.

April, 1892.

TURGENIEV (Ivan). Hamlet and Don Quixote. Translated from the 'Zlatá Praha' by Josef Jiří KRÁL and Pavel DURDÍK.

ROLFE (W. J.). Much Ado About Nothing.

WALL (Annie Russel). Is Shakespeare's Caesar ignoble?

HUGUNIN (Henry M.). How Shakespeare illustrates Bacon.

MOTT (Emma Pratt). Shakespeare and rhythm.

PEART (S. E.). The comradeship of Antony and Cleopatra.

New Shakespearian books.

Notes and news: Shakespeare in Bohemia. *J. K.*

May, 1892.

Notes and news: Why we spell Shakespeare with a hyphen.

June — July, 1892.

HUDSON (William H.). Early mutilators of Shakespeare.

STOPES (Charlotte Carmichael). A spring pilgrimage to Shakespeare's country.

Societies: Baltimore Shakespeare Club. — The Grand Rapids Shakespeare study group. — The Peoria Shakespeare Society.

August — September, 1892.

HUNTON (Charles Hugh). Shakespeare's compliment to Brantôme.

Notes and news: Was Shakespeare a Roman catholic? — The Lyceum revival of Henry VIII.

October, 1892.

WURTZBURG (C. A.). The ethics of As You Like It.

C. (P. A.). A study of Shakespeare's Winter's Tale. Considered in connection with Greene's 'Pandosto' and the 'Alkestis' of Euripides.

Notes and news: Shakespeare's 'Childing automn'. [Midsummer Night's Dream, Act II, sc. 1: 'The *childing automne*, angry Winter change'].

November, 1892.

BENGOUGH (S. E.). The music of language, as illustrated in Shakespeare's Venus and Adonis.

December, 1892.

SHELDON (William L.). The Antigone of Sophocles and Shakespeare's Isabel.

Notes and news: Tennyson and Shakespeare (including a letter from the Laureate's son Hallam TENNYSON).

Poet-Lore, etc. *(ut supra)*. Vol. V. 1893. Ib. id. 4°. pp. vii, 648.

January, 1893.

FLEAY (Frederick Gard). Gentle Will, our fellow. Writ in 1626 A. D. by John HEMINGE, servant of His Gracious Majesty King Charles I.; edited in 1892 A. D. as 'All, though feigned, is true'.

DAVIES (Samuel D.). Shakespeare's Miranda and Tennyson's Elaine.

Societies: The Clifton Shakspere Society.

February, 1893.

FLEAY (Frederick Gard). Gentle Will, our fellow, etc. (Continued).

BROTHERTON (Alice Williams). Shakespeare: a sonnet.

ROSS (Morris). Stage types of Lady Macbeth.

Notes and news: The last-discovered Shakespearian relic. [A hair from his eye-brow].

March, 1893.

FLEAY (F. G.). Gentle Will, our fellow, etc. (Continued).

HOWARD (L.). Where Shakespearian critics disagree.

April, 1893.

ROLFE (W. J.). Shakespeare's Julius Caesar.

DAVIS (Horace). Shakespeare and Lilly.

BENGOUGH (S. E.). The use of alliterations in Shakespeare's Poems.

FLEAY (F. G.). Gentle Will, our fellow, etc. (Continued).

SPENCE (A. M.). Iago's conscience.

Shakespearian books of the year. *P.*

Notes and news: The main source of recent Baconianism. — Anniversary plays at the Shakespeare Memorial, Stratford-on-Avon.

May, 1893.

FLEAY (F. G.). Gentle Will, our fellow, etc. (Continued).

August — September, 1893.

FLEAY (F. G.). Gentle Will, our fellow, etc. (Continued).

ROLFE (W. J.). Shakespeare's Julius Caesar II.

LEE (Gabrielle). Sonnet CXXVIII.

Societies: The Shakespearian Group of Grand Rapids. — Woodland Shakespeare Club.

October, 1893.

WALL (Annie Russell). The supernatural in Shakespeare. I. Macbeth. A Midsummer Night's Dream.

FLEAY (F. G.). Gentle Will, our fellow, etc. (Continued).

Notes and news: A Russian view of Hamlet, by V. D. SPASOVITCH.

November, 1893.

WALL (Annie Russell). The supernatural in Shakespeare. II. The Tempest.

WILKINSON (Maude). An objection to Browning's Caliban considered.

FLEAY (F. G.). Gentle Will, our fellow, etc. (Continued).

Notes and news: The actor in Shakespeare. *Isabel Francis Bellows.*

Societies: Baltimore Shakespeare Club. *H. P. Goddard.*

December, 1893.

FLEAY (F. G.). Gentle Will, our fellow, etc. (Continued).

WALL (Annie Russell). The supernatural in Shakespeare. III. Hamlet. Julius Caesar.

Notes and news: An old German version of the Shylock story.

POLLOCK (Walter Herries). Should Shakespeare be acted?

The National Review. London. April 1892.

The *Porson* of Shakespearian criticism.

The Quarterly Review. London. Nr. 349, July, 1892. — (*See* The Academy. No. 1054, July 16, 1892).

POTT (Mrs. Henry). Francis Bacon and his secret society. An attempt to collect and unite the lost links of a long and strong chain. With 27 full-page plates. Chicago, U. S. A.: F. J. Schulte and Co., 1892. (London: Sampson Low, Marston and Co.). 8°. pp. 421.

Reviewed: Baconiana. Chicago. Vol. I. Nr. 1. May, 1892, pp. 41—46, by F. J. S. — Shakespeariana. New-York. Vol. IX, (1892), p. 119.

(POTT, Mrs. Henry). Did Francis Bacon write 'Shakespeare'? Thirty-two reasons for believing that he did. By the editor of Bacon's 'Promus of Formularies and elegancies'. Second edition. London: R. Banks and Son, 1893. 8°. pp. 115.

PRICE (S. F.). Shakespeare's twilights compiled by . . . Boston, Mass.: Lothrop, 1893.

R. (G.). The Two Gentlemen of Verona at Oxford [performed by the Oxford University Dramatic Society].

The Academy. London. No. 1085, Feb. 18, 1893, p. 159.

RANDOLPH (A. M. F.). The trial of Sir John Falstaff. New York and London: G. P. Putnam's Sons, 1893. 8°.

RAYMOND (Robert B.). Typical tales of fancy, romance, and history, from Shakespeare's plays. In narrative form, largely in Shakespeare's words, with dialogue passages in the original dramatic text. New York: Fords, Howard and Hulbert, 1892. 8°. pp. 224.

Reviewed: Shakespeariana. New-York. Vol. X (1893), p. 51.

REED (Edwin). Brief for plaintiff, Bacon *versus* Shakespeare. Fifth edition, revised and enlarged. New York: Printed at the De Vinne Press, 1892. 12°. pp. 112.

Reviewed: Shakespeariana. New-York. Vol. IX (1892), p. 181.

REED (Edwin). In the tribunal of literary criticism: Bacon *versus* Shakespeare. I—VI.

The Arena. Boston, Mass. July to November, 1892. — *See supra* The *Bacon*-Shakespeare case.

Richmond-Green (Kate). Interpretations of A Winter's Tale and King Lear. Chicago: Knight and Leonard Co., 1892. 12°. pp. 46.

Robinson (Philip). Shakespeare's natural history: Titus Andronicus.
The Contemporary Review. London. March, 1894.

Roe (J. E.). The mortal moon, or Bacon and his masks. The Defoe period unmasked. New York: Burr Printing House, 1892.
Reviewed: Poet-Lore. Boston. Vol. V (1893), p. 225.

Rolfe (W. J.). A defence of Shakespeare *versus* Bacon.
The Arena. Boston. Mass. January, 1893. — *See supra* The *Bacon*-Shakespeare case.

Rushton (William Lowes). The Shakspeare hymn tune book. First part [containing twenty tunes, of which two only to Shakespearian hymns]. London 1892.

Russell (Edward R.). Irving's King Lear. A new tradition.
The Nineteenth Century. London. January, 1893.

Scott (Edward). Shakspeare in Oxford.
Notes and Queries, 1893, Jan. 7, p. 5. — Jan. 28, p. 73, by H. Hurst, and by Ino. Bloundelle-Burton.

Shakespeare and George Eliot.
Blackwood's Magazine. Edinburgh and London. April, 1893.

Relics of *Shakespeare.* [With engravings].
The Graphic. London. April, 1, 1893.

Shakspeare commemoration. — Birmingham Shakspeare Library. — Birmingham Dramatic and Literary Club. — Central Literary Association — Shakspeare Reading Club. — Birmingham Shakspeare Reading Society. — The Shakspeare Memorial Association. — Stratford-on-Avon Shakspeare Club. — The performance of Timon of Athens.
The Birmingham Daily Post. Monday, April 25, 1892.

Shakspeare commemorations. Shakspeare Reading Club. — Shakspeare Reading Society. — Services at Stratford-on-Avon.
Birmingham Daily Post, April 24, 1893.

Shakespeare Memorial Library, Stratford-upon-Avon. Librarian's report for the year ending March 31st, 1893. Stratford-on-Avon: J. Morgan, printer, 1893. 8°. pp. 16.

The Clifton *Shakspere* Society. Eighteenth session: 1892—93. [Propositions, etc.] pp. 4.
For abstracts and papers of discussions at the Society's meetings, *see* The Academy. London. No. 1037, March 19, 1892, p. 282. — No. 1050, June 18, p. 596. — No. 1070, Nov. 5, p. 415. — No. 1080, Jan. 14, 1893, p. 38. — No. 1091, Apr. 1, pp. 288—9. — No. 1105, July 3, pp. 35—6. — No. 1124, Nov. 18, pp. 412—13. — No. 1130, Dec. 30, p. 592. — No. 1136, Feb. 10, 1894, p. 130.

The *Shakspere* Society of Philadelphia. — Forty-first annual dinner. Monday, April 24, 1893. Philadelphia. One hundred and fifty copies privately printed.

Warwickshire rambles. No. IV. — *Shakespeare's* birthplace.
The Rambler. Leamington. Vol. I, p. 44 (April 6, 1892).

Shakespeariana. A critical and contemporary Review of Shakespearian literature. Conducted by the Shakespeare Society of New York. 1892. [Vol. IX]. New York: Leonard Scott Publication Co. Roy. 8°. pp. vi, 256, including 4 plates.
Published quarterly. No. 1—4, January to October, 1892.

Contents.

January, 1892.

April, 1892.

July, 1892.

October, 1892.

Shakespeariana. A critical and contemporary Review of Shakespearian literature. Conducted by the Shakespeare Society of New York 1893. [Vol. X]. New York: Leonard Scott Publication Co. Roy. 8°. pp. V, 256, including 3 plates. With a genealogical table in folio.

Published quarterly. No. 1—4. January to October, 1893.

The Shakespeare Society of New York withdrew from the editorial direction with the January number.

Contents.

January, 1893.

FALKNER (Charles), Jr. A man that's married. A story of Shakespearian times. I. In which Ben will not quarrel.

FLEMING (W. H.). 'American spelling'.

STETSON (Alfred). Shakespeare a gentleman. [With a pedigree of ARDERNE, or ARDEN. Fol.].

Books received. — Books reviewed.

Miscellany: The Shakespeare Society of New York. — Concerning John Bartlett's 'Concordance'. — Mr. Rolfe and the *Critic*. — DOYLE (John T.). Shakespeare's law; the case of Shylock. A letter to Lawrence Barrett [from the *Overland Monthly*, July 1886, reproduced in H. H. FURNESS' *Variorum Shakespeare*]. — The critical editions. — MORGAN (Appleton). Reply to 'A query for Mr. Appleton Morgan' in *Baconiana*, for October, 1892. [*See supra*, p. 331].

April, 1893.

PHELPS (Charles E.). Falstaff and equity. *Third paper:* Shakespeare's law school.

GOTCH (J. A.). How they built in Shakespeare's time. Read before the Architectural Association, London, March 3rd, 1892.

STANFORD (C. V.). Verdi's 'Falstaff'. (*From the Fortnightly Review*).

Constitution and by-laws of the Shakespeare Society of New York.

The Charter of Stratford-upon-Avon. Communicated by Charles E. PHELPS.

Correspondence: 1. From T. R. LOUNSBURY. — 2. From H. M. DOAK.

Miscellany: The editorial direction of *Shakespeariana*. — Shakespeare and current slang. — Twelfth Night at Daly's theatre. — Tennyson's classical knowledge. — Shakespeare's gravestone. — Mr. WYMAN'S Shakespeare library. — Architecture in the poets. — Diderot on acting. — Thirty-second [*Twenty*-second?] regular meeting of the Shakespeare Society of New York. — Shakespeare's misconception of Julius Cæsar. — Symbolism on the stage. — Dr. B. Rush FIELD.

July, 1893.

Title-page from Robert Chester's 'Love's Martyr' of 1601, in which the Phœnix and the Turtle appeared over Shakespeare's name. *Frontispiece.*

MORGAN (Appleton). The 'first heir' of Shakespeare's 'invention'.

ADEE (Alvey A.). The Bankside reference canon of the Shakespeare plays. — A plea for its adoption for all the plays.

FALKNER (Charles), Jr. A man that's married. A story of Shakespearian times. II. How Shakespeare went to plant a mulberry tree and how the housewife welcomed home.

Books received.

Miscellany: PHELPS (Charles E.). Omitted pages of 'Falstaff and equity'. — Twenty-third regular meeting of the New York Shakespeare Society. — Dr. Rolfe as a critic.

October, 1893.

The old Clopton bridge across the Avon at Stratford-on-Avon as it appeared in Shakespeare's time. From a sketch made by Richard Greene, 1750. *Frontispiece.*

MORGAN (Appleton). How the 'Love's Labour's Lost' was 'newly augmented'.

COOLEY (C. L.). Shakespeare's years. Chap. I. The birth and first year of Shakespeare. A. D. 1564. Chap. II. Shakespeare's second year. A. D. 1565.

FALKNER (Charles), Jr. A man that's married, etc. — III. In which Shakespeare makes a bold resolve and dreams a lissom dream. IV. How conscience makes cowards of us all. V. In which a humble servant of his king cannot flesh his word.

DAVIS (E. Mac). 'The tale of Gamelyn' and 'As You Like It'.

Books received. — Books reviewed.

Miscellany: Dr. Rolfe's Shakespeariana. — The Bankside Shakespeare. — Dr. Rolfe's edition of the Comedy of Errors.

Shakespeare's birthday. — Celebrations in the Midlands. — Celebrations at Stratford-on-Avon. — Birmingham Dramatic and Literary Club. — The Birmingham Central Literary Association. Councillor Charles GREEN on Shakespearean heresies. The Birmingham Shakespeare Library. — Birmingham Shakespeare Reading Club.

Birmingham Daily Gazette, April 25, 1892.

SHINDLER (R.). The stolen key. [The 1609 edition of the Sonnets made up piratically during Shakespeare's absence from London].

Gentleman's Magazine. London. January, 1892.

SILSBY (Mary R.). Tributes to Shakespeare. Collected and arranged by M. R. SILSBY. New York: Harper and Brothers, 1892. 8°. pp. xvi, 246.

Sim (Adelaide C. Gordon). Phœbe's Shakespeare. Stories simply told [for children). London: Bickers and Co., 1893. 8°.

Sinker (R.). The Capell collection [of books by or on Shakespeare].
The library of Trinity College, Cambridge. By R. Sinker. Cambridge: Deighton, Bell and Co., 1892.

Skeat (Walter W.). Julius Cæsar, Act IV, sc. 3, l. 218: 'There is a tide in the affairs of men' etc.
Notes and Queries, 1892, July 23, p. 63. — Dec. 3, p. 444, by F. Adams.

Skeat (Walter W.). A Shakspearean proverb. [2 Henry iv, Act V, sc. 1, l. 34: 'A friend i' the court is better than a penny in purse'].
The Athenæum. London. No. 3382, Aug. 20, 1892, p. 268.

Skeat (Walter W.). Twelfth Night, Act II, sc. 5: 'The lady of the *Strachy*'.
Notes and Queries, 1893, Jan. 7, p. 14. — Feb. 18, p. 134, by A. Hall; p. 135, by Ino. Malone. — Apr. 1, p. 256, by A. Hall; p. 257, by Hardric Morphyn. — Nov. 11, p. 388, by Ino. Malone.

Skeat (Walter W.). Julius Cæsar, Act III, sc. 1, ll. 58—70. [Compare lines in 'Parabolae' of Alanus de Insulis].
Notes and Queries, 1893, Apr. 15, p. 284.

Smith (J. E.). King Henry v., Prologue to Act IV, ll. 22—28: 'The poor condemned English' etc.
Notes and Queries, 1892, Aug. 13, p. 122. — 1893, Apr. 15, p. 284, by C. W. C.

Snider (Denton J.). The Shakespearian drama. Vol. II. III. St. Louis: Sigma Publishing Co., 1891. 8°.
Vol. I published in 1887 by Ticknor and Co., Boston.

Spingarn (J. E.). Hamlet, Act I, sc. 2: 'Whilst they, *distill* 'd almost to jelly'.
Notes and Queries, 1893, Dec. 2, p. 443.

Stanford (Villiers). Verdi's 'Falstaff'.
The Fortnightly Review. London. April, 1893.

Stopes (Charlotte Carmichael). Shakespeare's Sonnets, edited by T. Tyler. [A review, reprinted from the Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. 1890]. 8°. pp. 20.

Stopes (Charlotte Carmichael). A Midsummer Night's Dream [as performed at Stratford-on-Avon].
The Academy. London. No. 1042, Apr. 23, 1892, p. 406.

Stopes (Charlotte Carmichael). Pre-Shakspearean London Shakspeares.
The Athenæum. London. No. 3365, Apr. 23, 1892, p. 543.

Stopes (Charlotte Charmichael). Guildenstern. [Nicholas Gyldenstern, chancellor of the King of Sweden writes to Lord Burleigh, May 28, 1581. — Landsdowne MS. xxxii, 59].
The Athenæum. London. No. 3439, Sept. 23, 1893, p. 418.

Strachey (Sir E.). Shakespeare in Love's Labour's Lost.
The Atlantic Monthly. Boston, Mass. January, 1893.

[*Stratford-on-Avon*]. The Shakespeare commemoration. The plays at the Memorial Theatre.
Stratford-upon-Avon Herald, No. 1554, April 25, 1890.

Stratford in the dramatic week. *Alec Nelson.* — The representations. — The poet-greeting! April 23rd. [a poem] *Bertha J. Laffan.*
Stratford-upon-Avon Herald, No. 1657, April 22, 1892.

[Stratford-on-Avon]. The Shakespeare Club. [Its annual meeting].
Stratford-upon-Avon Herald, No. 1658, April 29, 1892.

[Stratford-on-Avon]. The Birthplace trustees. Annual meeting. The late Mr. Charles Flower. The annual report: Protest by the Vicar.
Stratford-upon-Avon Herald, No. 1661, May 20, 1892.

[Stratford-on-Avon]. The Shakespeare Memorial Association. [Special meeting of the Council, consequent upon the death of Mr. Charles E. Flower].
Stratford-upon-Avon Herald, No. 1672, August 5, 1892.

[Stratford-on-Avon]. Annual meeting of the Birthplace trustees. The late Mr. Flower, etc.
Stratford-upon-Avon Herald, No. 1712, May 12, 1893.

Swithin (St.) *pseud.* Love's Labour's Lost, Act V, sc. 1, l. 86: 'Do you not educate youth at the *charge-house*?'
Notes and Queries, 1892, Feb. 6, p. 105, and Sept. 10, p. 205.

T. (D. C). 'Its' [in Shakespeare's plays].
Notes and Queries, 1893, Feb. 25, p. 147. — Apr. 1. p. 253, by H. Chichester Hart, and by W. T. Lynn.

T. (S.). Verdi's 'Falstaff'.
The Athenæum. London. No. 3408, Feb. 18, 1893, p. 227.

[Timmins (Samuel)]. The Shakspeare year 1891—1892, and 1892—1893.
Birmingham Daily Post, April 30, 1892, and April 24, 1893.

Tolman (Elberon). Shakespeare's part in The Taming of the Shrew. A dissertation presented to the Philosophical Faculty of the Kaiser Wilhelm University, Strassburg. Privately printed. [Place? 189.].

Tomlinson (C.). Shakespeare and Moliere.
Notes and Queries, 1892, July 16, p. 42. — Sept. 3, p. 190, by Henry M. Trollope. — Oct. 8. p. 294, by C. Tomlinson. — Oct. 22, p. 332, by G. H. Clarke. — Nov. 12, p. 389—90, by C. Tomlinson, and by Henry M. Trollope. — Dec. 10, p. 469—71, by E. Cobham Brewer, by C. Tomlinson, and by G. H. Clarke. — 1893, Jan. 7, p. 9—11, by W. A. Henderson, by J. F. Mansergh, and by W. F. Waller. — Jan. 28, p. 70, by L. Nottelle, and by W. A. Henderson. — Mar. 4, p. 169—171, by C. Tomlinson, by E. Yardley, and James Hooper. — Apr. 22, p. 318, by Charlotte Carmichael Stopes, by J. Foster Palmer, and by E. Yardley. — May 27, p. 416, by W. A. Henderson.

Tomlinson (C.). A modern French critic on Shakespeare's comedies. [Paul Stapfer].
Notes and Queries, 1893, Feb. 4, p. 81. — Feb. 25, p. 158, by Jonathan Bouchier.

Tomlinson (C.). The Shakspeare monument in Westminster Abbey.
Notes and Queries, 1893, May 13, p. 364. — Aug. 5, pp. 110—111, by John T. Page, and by W. R. Tate.

Traill (H. D.). Mr. Beerbohm Tree's Hamlet.
The National Review. London. April, 1892.

Turnbull (William Robertson). Othello. A critical study. Edinburgh and London: William Blockwood and Sons, 1892. 8°. pp. xii, 1 leaf, and pp. 392.

Contents.

Part I: The nature and function of Shakespearian tragedy. Chap. I. The personality of Shakespeare. — II. The poet's chief interest in life. — III. The spiritual nature of Shakespeare's art-ideal. — IV. Agnosticism. — V. Criticism of life. — VI. The poet in relation to his plots. — VII. Characterisation. — VIII. Moral spirit.

Part II: The tragedy of Othello. I. The ethics and aesthetics of the tragedy. — II. Honest Iago. — III. The Moor of Venice. — IV. Desdemona and Othello. — V. Quisnam igitur liber? — VI. Epilogue.

Reviewed: The Academy. London. No. 1117, Sept. 10, 1893, p. 268, by Arthur Waugh

Turner (C. J. R.). Shakespeare's land, being a description of Central and Southern Warwickshire. With 13 maps and plans. London: Simpkin, Marshall and Co., 1893. 12°. pp. 444.

Udal (J. S.). Shakespeare's birth-place.

Notes and Queries, 1892, Apr. 9, p. 287. — May 21, p. 421, by Este. — June 18, p. 501, by John Pickford. — July 23, p. 74, by W. A. Henderson.

Wall (A. H.). Saint George and Saint Shakespeare.

The Rambler. Leamington. Vol. I, p. 39. (April 6, 1892).

Wall (A. H.). In and out and round about Stratford-on-Avon. Part VIII. — Shakespeare's marriage. (Reprinted with alterations and additions from the *New York Home Journal*).

Stratford-upon-Avon Herald, No. 1709, April 21, 1893.

Waller (John W.). Prize essays: chiefly Shakspearean studies. Aberystwyth: J. Gibson, 1882. 8°. pp. xiii, 169.

Walters (Frank). Studies of some of Shakespeare's plays. London: Sunday School Association, 1889. 8°. pp. 172.

Walters (Frank). Shakespeare's art and philosophy.

The Enquirer. [Place? date?].

Ward (C. A.). Davenant on Shakespeare.

Notes and Queries, 1892, Apr. 2, p. 274. — June 4, p. 461, by F. C. Birkbeck Terry.

Watts (Theodore). From Stratford-on-Avon: a sonnet sequence. (IX. Death and the Ghouls. — XIV. The witnesses of the troth [of Shakespeare and Anne Hathaway]).

The Athenæum. London. No. 3384, Sept 3, 1892, p. 321. — No. 3391, Oct. 22, 1892, p. 554. — No. 3421, May 20, 1893, p. 637.

Wedgwood (Julia). Shakespere's Julius Cæsar.

The Contemporary Review. London. March, 1893.

Wedmore (Frederick). King Lear at the Lyceum.

The Academy. London. No. 1072. Nov. 19, 1892, p. 465.

Welch (J. Cuthbert). Shakspeare's descendants.

Notes and Queries. 1892, Jan. 9, p. 37. — Ib., by C. F. S. Warren. — Feb. 6, p. 118, by T. F. F.

Wetmore (S. A.). The Tempest, Act IV, sc. 1, l. 40: 'Some *vanity* of mine art'.

Notes and Queries, 1892, May 7, p. 371. — July 23, p. 63, by J. Collingwood Lee.

Wheeler ( ). Lovers in Shakespeare's plays.

The Chautauquan. August, 1892.

[White (Thomas W.). Our English Homer, 1892]. *See* Jahrbuch XXVII, p. 365.

Reviewed: Shakespeariana. New York. Vol. IX (1892), p. 255.

Who wrote Shakespeare? (Signed: Multum in parvo, i. e. M. S. Horr. — Reprinted from the *Denver Tribune-Republican*). [1891?]. 4°.

[WIGSTON (William Francis C.). Francis Bacon, etc. 1891]. *See* Jahrbuch XXVII, p. 366.

Reviewed: Shakespeariana. New York. Vol. X (1893), p. 50.

WIGSTON (William Francis C.). The Columbus of literature; or, Bacon's New world of sciences. Chicago: F. J. Schulte and Co., 1892. 8°. pp. 217.

Reviewed: Shakespeariana. New York. Vol. X. (1893), p. 50.

WIGSTON (William Francis C.). Discoveries in the Bacon problem. Edinburgh: Turnbull and Spears, 1893. 8°. pp. 15.

WILDER (Daniel W.). The life of Shakespeare. Boston: Little, Brown and Co., 1893. 8°.

Reviewed: Poet-Lore. Boston. Vol. V (1893), p. 635.

WILDING (C. J.). As You Like It, Act. II, sc. 1, ll. 24, 25: 'With forked heads' etc.

Notes and Queries, 1892, July 2, p. 4. — Ib., by S. E. SHIRLEY, and by F. J. F. — July 23, p. 62, by Thomas TYLER, and by F. J. F. — Sept. 10, p. 205, by F. J. F.

WILLIAMS (J. L.). The homes and haunts of Shakespeare. With an introduction by H. H. FURNESS. [With 15 chromo water-colour views, 150 woodcuts, and 45 photo-gravures]. New York: Charles Scribner Sons, 1893. fol.

Published 1892—93 in 15 parts.

WINTER (William). Shakespeare's England. Boston and New York: Houghton, Mifflin and Co., The Riverside Press, Cambridge, 1890. 8°. pp. 270.

Reviewed: Mittheilungen, etc. Beiblatt zur 'Anglia'. Halle. IV. Band, No. 9, Jan. 1894, p. 291, by Ludwig PROESCHOLDT.

WINTER (William). Shakespeare's England. New edition, revised and enlarged. With 80 illustrations. London: Macmillan and Co., 1893. 8°. pp. 250.

See Jahrbuch XXIV, p. 256. — XXVII, p. 366.

WORDSWORTH (Charles). Shakespeare's knowledge and use of the Bible. Fourth edition, revised. London: Eden, Remington and Co., 1892. 8°. pp. xi, 420.

First edition, 1864, *see* Jahrbuch I, p. 431.

WRIGHT (Henrietta C.). Children's stories in English literature from Shakespeare to Tennyson. London: Fisher Unwin, 1892.

Reviewed: The Athenæum. London. No. 3377, July 16, 1892, p. 94.

YOUNG (J.). *Spinster* [as used by Shakespeare].

Notes and Queries, 1892, Apr. 9, p. 291. — May 1, p. 404, by J. GOULD.

II. DEUTSCHLAND.

a. TEXTE.

[THE WORKS OF WILLIAM SHAKESPEARE. Edited by W. WAGNER and L. PROESCHOLDT].

Recension: Vol. XI, XII. Englische Studien. Leipzig. Band XVII (1892), pp. 414—417, von Albrecht WAGNER.

Shakespeare Reprints. I. King Lear. Parallel texts of the first Quarto and the first Folio. Edited by Wilhelm Vietor. Revised edition. Marburg: N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1892. 8°. pp. IV, 178.

Recensionen: Mittheilungen, etc. Beiblatt zur 'Anglia'. Halle. IV. Band, Heft 5, Sept. 1893. p. 135. — Literarisches Centralblatt. Leipzig. 1893. No. 30, Juli 22, p. 1051, von Ludwig Pr[oescholdt].

[Shakespeare-Reprints. II. Hamlet, ed. by Wilhelm Vietor, 1891]. *Siehe* Jahrbuch XXVII, p. 366.

Englische Studien. Leipzig. Band XVII (1892), p. 318: Zum Hamlet-Text, von Wilhelm Vietor.

Recension: Mittheilungen, etc. Beiblatt zur 'Anglia'. Halle. IV. Band, Heft 5, Sept. 1893, p. 135.

Shakespeare's sämmtliche dramatische Werke in zwölf Bänden. Uebersetzt von Schlegel und Tieck. Band 7—12. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger. 1892. 12°. pp. 280; 194; 226; 194; 228 u. 236.

Cotta'sche Volksbibliothek. Band 46, 48—52. — *Siehe* Jahrbuch XXVII, p. 367.

Shakespeare-Schulausgabe. Sammlung Shakespeare'scher Stücke. Für Schulen herausgegeben von E. Schmid. XIII. King Lear. Danzig: L. Saunier's Buchhandlung. 1892. Kl. 8°. pp. 122.

Früher erschienen: I. Julius Cæsar. 6 Auflagen. — II. A Midsummer Night's Dream. 2 Aufl. — III. The Merchant of Venice. 4 Aufl. — IV. Macbeth. 3 Aufl. — V. Richard II. 2 Aufl. — VI. The Tempest. — VII. King John. — VIII. Romeo and Juliet. — IX. What You Will. — X. K. Henry IV, Part I. — XI. As You Like It. — XII. Coriolanus.

[W. Shakespeare's dramatische Werke . . . herausgegeben und mit Einleitungen versehen von Wilhelm Oechelhäuser, 1891. *Siehe* Jahrbuch XXVII, p. 368.

Recension: Mittheilungen, etc. Beiblatt zur 'Anglia' Halle. IV. Band, No. 3, Juli 1893, p. 68, von Ludwig Proescholdt.

Shakespeare's dramatische Werke nach der Uebersetzung von Aug. Wilh. Schlegel, Phil. Kaufmann und Voss, revidirt und theilweise neu bearbeitet, mit Einleitungen versehen und herausgegeben von Max Koch. 12 Bände. Stuttgart: J. G. Cotta Nachfolger [1893]. 8°. pp. 3927 und Bildniß.

Erschien zuerst [1881—1884]. *Siehe* Jahrbuch XVIII, 320. — XX, 382.

William Shakespeare's ausgewählte dramatische Werke, in A. W. v. Schlegels berichtigter Uebersetzung, zum Teil in eigener Uebertragung, mit Einleitungen und erläuternden Anmerkungen herausgegeben von Immanuel Schmidt. I. Macbeth. Uebersetzt von I. Schmidt. Berlin: Wilhelm Gronau, 1892. 8°. pp. xxiv, 96.

Recension: Jahrbuch XXVIII, p. 334, von L. P.

Fragmente einer Shakespeare-Uebersetzung [von Joh. Gottlob Regis]. Mitgetheilt von Julius Elias.

Studien zur Literaturgeschichte. Michael Bernays gewidmet von Schülern und Freunden. Hamburg und Leipzig: Leopold Voß, 1893. 8°. pp. 251—330.

Die Uebersetzungen sind aus folgenden Stücken: Die beiden Veroneser; Gleiches mit Gleichem; Viel Lärmen um nichts; Wie es euch gefällt; Zähmung einer bösen Sieben; Richard II.; Troilus und Cressida; Romeo und Julie; König Lear; Othello; Cymbeline; Heinrich der Achte; Coriolan; Hamlet.

[Coriolanus. Mit Anmerkungen herausgegeben von Oskar Thiergen, 1890]. *Siehe* Jahrbuch XXVII, p. 368.

Recension: Englische Studien. Leipzig. Band XXVII (1892), pp. 249—50.

[Cymbeline]. Imogen (Cymbelin). Romantisches Schauspiel in fünf Acten von William Shakespeare. Für die moderne Bühne bearbeitet von Carl Gross. Musik von Rud. Raimann. Wien: Huber u. Lahme. [1894]. schmal 8°. pp 95.

[HAMLET . . . Mit Einleitung und Anmerkungen von ( ) FRITSCHE, 1891]. *Siehe* Jahrbuch XXVII, p. 369.

Recensionen: Mittheilungen, etc. Beiblatt zur 'Anglia'. Halle. Dec. 1892 (Bd. III, p. 251), von O. GLOEDE. — Literarisches Centralblatt. Leipzig. 1892, No. 27, Juli 2, p. 963, von Ludw. PR[OESCHOLDT].

W. Shakespeare. JULIUS CÆSAR. Ein Trauerspiel. Für den Schulgebrauch herausgeg. von A. HRUSCHKA. Leipzig: G. Freytag, 1893. 12°. pp. 100.

Freytag's Schulausgaben klassischer Werke für den deutschen Unterricht.

JULIUS CÆSAR. By William Shakspere. Mit Anmerkungen zum Schulgebrauch herausgegeben von Alfred v. D. VELDE. Ausgabe A. Zweiter Abdruck. Bielefeld: Velhagen und Klasing, 1893. 12°. pp. 155.

English authors. Lief. 12. — *Siehe* Jahrbuch XXVII, p. 369.

[KING LEAR. Mit Anmerkungen herausgeg. von Alfred v. d. VELDE, 1890]. *Siehe* Jahrbuch XXVII, p. 369.

Recension: Englische Studien. Leipzig. Band XVII (1892), pp. 245—9, von C. Th. LION.

MACBETH. Student's Tauchnitz edition. Mit deutschen Erklärungen von Immanuel SCHMIDT. Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1893. 8°. pp. xx, 167.

Recension: Archiv für das Studium der neueren Sprachen. Braunschweig. Band XCII (1894), p. 111, von EGGENSCHWYLER.

Shakspere's MERCHANT OF VENICE. A comedy. Mit Anmerkungen . . . Herausg. von Emil PENNER. Ausg. A. 3. Auflage. Bielefeld: Velhagen & Klasing, 1894. 12°. pp. 174.

English authors. Lief. 3. — *Siehe* Jahrbuch XXII, p. 321.

Shakspere's MERCHANT OF VENICE. A comedy. Mit Anmerkungen . . . Herausgeg. von Emil PENNER. Ausgabe B. 2. Aufl. Bielefeld: Velhagen & Klasing, 1893. 12°. pp. 126 und 48.

English authors. Lief. 3. — *Siehe* Jahrbuch XXII, p. 321.

[OTHELLO. Für den Schulgebrauch eingerichtet von Karl WUNDER, 1891]. *Siehe* Jahrbuch XXVII, p. 370.

Recension: Archiv für das Studium der neueren Sprachen. Braunschweig. Band LXXXVIII (1892), pp. 435—37, von J. Z[UPITZA].

[TAMING OF THE SHREW]. Der Widerspenstigen Zähmung. Lustspiel in vier Akten und einem Vorspiel [sic!] von William SHAKESPEARE. Nach der Uebersetzung von Wolf Graf BAUDISSIN (Schlegel-Tieck) für die deutsche Bühne bearbeitet von Robert KOHLRAUSCH. Minden i. W.: J. C. C. Brun's Verlag [1892]. 8°. pp. xiv, 120.

MUCEDORUS, ein englisches Drama aus Shakespeare's Zeit, übersetzt von Ludwig TIECK. Herausgegeben von Johannes BOLTE. Berlin: Wilhelm Gronau, 1893. 8°. pp. xxxix, 67.

Recensionen: Literarisches Centralblatt. Leipzig. 1893, No. 15, April 8, p. 531, von C. — Revue critique. Paris. 1893, No. 12. — Mittheilungen, etc. Beiblatt zur 'Anglia'. Halle. Band IV, No. 5, September 1893, p. 136, von Ludwig PROESCHOLDT. — Archiv für das Studium der neueren Sprachen. Braunschweig. Band XCI (1893), pp. 306—8, von Ludwig PROESCHOLDT.

William Shakespeare's SONETTE in deutscher Nachbildung von Friedrich BODENSTEDT. 5. Auflage. Berlin: R. von Deckers Verlag, 1892. gr. 16°. pp. xi, 275.

b. Shakespeareana.

Auerbach (Berthold). Macbeth, 1855. — Viel Lärm um Nichts, 1855. — Shylock, 1856—59. — K. Lear, 1857. — Richard III., 1857—61. — Othello, 1857. — Wintermärchen, 1861. — Heinrich IV., 1873. —

Dramatische Eindrücke. Aus dem Nachlasse von Berthold Auerbach. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandl. Nachfolger, 1893. 8°.

Bahlsen (Leo). Spanische Quellen der dramatischen Literatur, besonders Englands zu Shakespeare's Zeit.

Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte. Berlin. Neue Folge. VI. Band (3. Heft, 1893), pp. 151—159.

Basedow (Hans von). Charaktere und Temperamente. Dramaturgische Studien. I. Shakespeare'sche Charaktere, mit einem Anhang: Ueber Goethe's Faust. Berlin: Eduard Rentzel, 1893. 8°. 3 Bll., pp. IV, 122.

Inhalt: I. Ueber Charakterdarstellung im Allgemeinen. — II. Hamlet. — III. Othello. — IV. Jago. — V. Lear. — VI. Macbeth. — VII. Brutus. — VIII. Coriolan. — IX. Richard III. — X. Shylock. — XI. Shakespeare's Frauencharaktere. — XII. Anhang: Ueber Goethe's Faust.

Recension: Jahrbuch XXIX/XXX, p. 312, von L. P.

Becker (Heinrich). Wie die Genossen von Shakespeare in der alten Reichsstadt Frankfurt ästimieret wurden. 1. Die geistlichen und weltlichen Marktschreier. — 2. Die Königlich Engelländischen »Hof«-Komödianten. — 3. Shakespeare in Frankfurt.

Die Gesellschaft. Monatsschrift, etc. Leipzig. VIII. Jahrg. (1892), Heft 11, pp. 1476—84.

Bodenstedt (Friedrich), starb 18. April 1892. — Nekrolog *siehe*

Jahrbuch XXVIII, p. 387, von Alexander Meyer.

Bormann (Walter). Hamlet und kein Ende.

Allgemeine Zeitung. München. 1892, No. 384, Beilage, No. 281.

Brandl (Alois). Shakspere. Dresden: L. Ehlermann, 1894 [1893]. 8°. pp. viii, 232 und ein Bildniß.

Führende Geister. Eine Sammlung von Biographieen. Herausg. von Anton Bettelheim. Sechster (Doppel-) Band.

Inhalt.

Stratforder Jugendjahre: Persönliches Aussehen. Familie, Religion, Volkskunde, Schule, Heirath, Verarmung des Vaters, die Geschichte vom Wilddiebstahl. Venus und Adonis.
Londoner Lehrjahre: Elisabethinische Theater und Schauspieler. Dichtungsmonopol der Akademiker; Seneca und Plautus; Marlow und Lilly. Der junge Schauspieler-Dichter, angegriffen von Greene, vertheidigt von Chettle. Zuerst Jagd nach wirksamen Rollen und dann erst höhere Kunstziele. — Tragödien: Titus Andronicus. Romeo und Julie. — Komödien: Verlorne Liebesmüh. Komödie der Irrungen. Edelleute von Verona. Sommernachtstraum. — Historien: Heinrich VI., 1. 2. 3. Richard III. Richard II. Wirkliche Geschichte (mit Stammtafel), Sage, poetische und sittliche Auffassung.
Die Falstaff-Periode: Bei Hof. Lucrezia und Graf Southampton. Wohlstand; Wappengesuch; Verlust des Söhnchens. Die Sonette und Graf Pembroke. Ben Jonson. — Historien: K. Johann. Heinrich IV., 1. 2. Heinrich V. Dichtung und Wahrheit in den Königsdramen. — Komödien: Kaufmann von Venedig. Zähmung der Widerspenstigen. Viel Lärm um Nichts.
Die Hamlet-Periode: Bau des Globus-Theaters. Wachsender Wohlstand; politische Mißverhältnisse in den letzten Jahren der Elisabeth; getrübte Stimmung. — Komödien: Wie es Euch gefällt. Was Ihr wollt. Ende gut, alles gut. Gleiches mit Gleichem. Weltverderbniß und Reformatoren. — Tragödien: Julius Cäsar. Hamlet. Othello.
Die Lear-Periode: Jacob I. Noch mehr Wohlstand; Kauf der Zehnten von Stratford. Pessimistische Vorstellungen vom Weltlauf. — Tragödien: Coriolan. König Lear. Macbeth. Antonius und Cleopatra. — Satirische Dramen: Troilus und Cressida. Timon von Athen. Shakspere weder Thersites noch Timon.
Die Romanzen: Mehr in Stratford als in London; Familienleben. Milde Stimmung und Spiel mit der schönen Illusion. Erfolg des Pericles. — Romanzen-Komödien: Cymbeline. Wintermärchen. Sturm. — Romanzen-Historie: Heinrich VIII.
Das Ende: Ausleben. Testament und nachträgliche Bestimmungen. Tod und Begräbniß. Die Nachkommenschaft der Kinder erloschen, die der Schwester in Blüthe bis zur Gegenwart (mit Stammtafel). Letzte Zeugnisse. Des Dichters Persönlichkeit. — Wichtigere Werke zum Studium Shaksperes.

Recension: Jahrbuch XXIX/XXX, p. 299, von F. A. L.

Brink (Bernhard ten). Shakspere. Fünf Vorlesungen [gehalten Februar und März in Frankfurt a. M.] aus dem Nachlaß von Bernhard ten Brink. [Heraus-

gegeben von Edward Schröder]. Mit dem Bildniß des Verfassers, radirt von W. Krauskopf. Straßburg: Karl J. Trübner, 1893. 8". Portr., pp. vi, 1 Bl. u. pp. 160.

Inhalt: Erste Vorlesung: Der Dichter und der Mensch. — Zweite: Die Zeitfolge von Shakspere's Werken. — Dritte: Shakspere als Dramatiker. — Vierte: Shakspere als komischer Dichter. — Fünfte: Shakspere als Tragiker. — Nachweis der besprochenen Werke.

Recension: Blätter für liter. Unterhaltung. Leipzig. 1893, No. 31, Aug. 3, p. 487: Zur Shakespeare-Literatur von Ernst von Sallwürk.

Brink (Bernhard ten), starb 29 Januar 1892. — Nekrolog, ***siehe*** Jahrbuch XXVII, p. 306, von F. Kluge.

Bulthaupt (Heinrich). Shakespeare und der Naturalismus. ***Siehe*** Jahrbuch der deutschen *Shakespeare*-Gesellschaft XXVIII, Supplement.

Carlyle (Thomas). Shakespeare.

Ueber Helden, Heldenverehrung und das Heldenthümliche in der Geschichte. Sechs Vorlesungen [1840] von Thomas Carlyle. Deutsch von J. Neuberg. Zweite Auflage. Berlin: R. v. Decker's Verlag, 1893. 8°. pp. viii, 347.

Carriere (Moritz). Wer ist der Faustdichter? [Eine Verspottung der Bacon-Shakespeare-Theorie].

Lebensbilder. Von Moritz Carriere. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1890. 8°. pp. 429—44. Zuerst in der *Gegenwart*, 1889.

Delbrück (Anton). Ueber Hamlet's Wahnsinn. Akademischer Rathhausvortrag, gehalten am 24. November 1892 in Zürich. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei A.-G. (vormals J. F. Richter), 1893. 8°. pp. 32.

Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge. Neue Folge. Achte Serie. No. 172.

Recensionen: Literarisches Centralblatt. Leipzig. 1893, No. 49, Dec. 2, p. 1759, von Ldw. Pr[oescholdt]. — Blätter für literar. Unterhaltung. Leipzig. 1894, No. 12, März 22, von Ernst von Sallwürk.

Detter (Ferdinand). Die Hamletsage.

Zeitschrift für deutsches Alterthum und deutsche Literatur. Berlin. Bd. XXXVI (1892), pp. 1—25.

Dühring (Eugen). Die Größen der modernen Literatur populär und kritisch nach neuen Gesichtspunkten dargestellt. Erste Abtheilung: Einleitung über alles Vormoderne. Wiederauffrischung Shakespeare's. Voltaire. Goethe. Bürger. Geistige Lage im 18. Jahrhundert. (Drittes Kapitel: Vorerscheinungen und Ankündigungen des neueren Völkercharakters. Cervantes und Shakespeare). Leipzig: C. G. Naumann, 1893 [1892]. 8°. pp. xi, 288.

Ellinger (Georg). Die Dramen des Verfassers der 'Kunst über alle Künste' [The Taming of the Shrew]. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Schauspiels im 17. Jahrhundert.

Archiv für das Studium der neueren Sprachen. Braunschweig. Band LXXXVIII (1892), pp. 267—286.

Ellinger (Johann). Ist die Lektüre von Lamb's 'Tales from Shakespeare' unsern Schulen zu empfehlen?

Englische Studien. Leipzig. Band XVII (1892).

Ellinger (Johann). Ueber das Verhältniß von Lamb's 'Tales from Shakspere' zu den Shakspere'schen Stücken.

Englische Studien. Leipzig. Band XIX (1894, aber 1. Heft, 176 pp., 1893), pp. 104—115.

F. (F.). Shakespearekritik. [Tempest, Act II, sc. 2, l. 176: ***Scamels***].

Mittheilungen etc. Beiblatt zur 'Anglia'. Halle. III. Band, No. 4, Aug. 1892, p. 118.

Fischer (Rudolf). Zur Kunstentwickelung der englischen Tragödie, von ihren ersten Anfängen bis zu Shakespeare. Straßburg: Karl J. Trübner, 1893. 8°. pp. viii, 192.

Inhalt.

Einleitung.
I. Die Tragödien Seneca's: — 1. Stoff, Thema. Fabel. — 2. Poetische Elemente: a) epische Szenen. b) lyrische Szenen. c) dramatische Szenen. d) Chor. — Ergebniß. — 3. Construction: a) Stoffgliederung. b) Behandlung der Figuren. — Ergebniß. — 4. Composition: a) Handlung. b) Charaktere. — 5. Seneca als Vorbild. — 6. Seneca-Uebersetzung,

II. Allegorisirende Vorstufen der nationalen Tragödie: — 1. Kynge Johan. — 2. Cambyses. — 3. Appius and Virginia. — 4. Construction der drei Dramen.
III. Copien Seneca's: — 1. Sprache. — 2. Construction. — 3. Composition: a) Gorboduc. b) Tancred and Gismunda. c) The misfortunes of Arthur. — Ergebniß.
IV. Nachwirkungen Seneca's und seiner Copien: — 1. Sprache. — 2. Construction. — 3. Composition.
V. Altnationales Drama. (King Leir). — Ergebniß.
VI. Misch-Typen: — 1. Soliman and Perseda und Locrine. — 2. The Spanish Tragedy. — The first part of Jeronimo.
VII. Marlowe: A. Der Dichter. — B. Komposition: a) allgemeine Komposition. 1. Einheit der Dramen. 2. Held und Handlung. — Ergebniß. — b) Spezielle Komposition: Tamburlaine I. II; Faustus; Jew of Malta; Edward; Massacre; Dido. — Ergebniß. — C. Construction: 1. Stoffmasse. 2. Gliederung des Stoffes: a) Der Akt. b) Das Bild. c) Die Scene. — Vergleich Marlowes mit Shakespeare. 3. Art-Scenen: a) Zahl. b) Stärke. c) Länge. Vergleich Marlowes mit Shakespeare. 4. Figurenbehandlung: a) Zahl. b) Stärke. c) Art-Vergleich, etc. *wie oben (für a—c)*. d) Führung der Figuren: α) stabile Figuren. β) mobile Figuren. — Rückblick auf die symptomatische Bedeutung der Construction.
Schluß. — Index.

Fränkel (Ludwig). Zu All's Well That Ends Well. [Das lateinische Gedicht: 'Historia viri cujusdam uxorem propriam insciè prostituentis' in Hilarii Drudonis *Practica artis amandi et alia eiusdem materiae.* Amsterdam 1651, pp. 445—9; vielleicht dem Philipp Beroaldus (15. Jahrh.) angehörig].

Anglia. Halle. Band XIV. Neue Folge, Band II (1892), pp. 457—462.

Fränkel (Ludwig). Shakespeare und das Tagelied. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte der germanischen Völker. Hannover: Helwing'sche Verlagsbuchhandlung, 1893. 8°. pp. (vi), 132.

Inhalt: Einleitung. — I. Allgemeines: 1. Negativer Theil. 2. Positiver Theil. — II. Einschlägige Erläuterung von 'Romeo and Juliet' III, 5, 1—59. — III. Sachliche Uebereinstimmungen: 1. Nachtigall und Lerche. 2. Excurs: Die Scene 'Romeo and Juliet' II, 2. 3. Gleiche Momente in der Komposition. Zusätze. — Kritischer Text von 'Romeo and Juliet' Q. 2. 1599 III, 5, 1—59 (60).

Recension: Jahrbuch XXIX/XXX, p. 314, von L. P.

Franz (Rudolf). Der Aufbau der Handlung in den klassischen Dramen. Hilfsbuch zur dramatischen Lektüre. Bielefeld und Leipzig: Velhagen & Klasing, 1892. 8°. pp. (iv), 452.

Pp. 180—308: Shakespeare. — Die Königsdramen: Richard II. 1 Heinrich IV. 2 Heinrich IV. Heinrich V. 1—3 Heinrich VI. Richard III. — Römische Stücke: Julius Cäsar. Coriolan. — Moderne Tragödien: Romeo und Julie. Othello. König Lear. Macbeth. Hamlet. — Lustspiel: Der Kaufmann von Venedig.

Fresenius (August). Shakespeare's Timon von Athen auf der Bühne.

Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München. 1892, No. 264.

Gottschall (Rudolf v.). Romeo und Julia am Pregel. Novelle. Leipzig: Carl Reißner, 1892. 8°. pp. 264.

Graf (Herman). Der miles gloriosus im englischen Drama bis zur Zeit der Bürgerkriege (V. Die Vorläufer Shakespeare's. — VI. Falstaff-Bobadill-Bessus). Inaugural-Dissertation ... der Landes-Universität Rostock vorgelegt. Schwerin i. M.: Ed. Herberger's Buchdruckerei [1892]. 8°. pp. 58, und 1 Bl. Druckfehler.

Recension: Mittheilungen, etc. Beiblatt zur 'Anglia'. Halle. Band IV, No. 5, September 1893, p. 131, von Ludwig Proescholdt.

Gregori (Ferdinand). Shakespeare's Hamlet im Lichte einer neuen Darstellung. Vortrag. Barmen: Steinborn & Co., 1894. 8°.

Grimm (Hermann). Rubens. Rembrandt. Shakespeare.

Deutsche Kunst auf deutschen Universitäten. Ergänzungen zu dem nach Chicago bestimmten Berichte über Pflege und Förderung der mittleren und neueren Kunstgeschichte auf den deutschen Universitäten. Von Hermann Grimm. III. — Deutsche Rundschau. Berlin. Juni 1893. (Band LXXV, pp. 385—392).

Hart (Georg). Ursprung und Verbreitung der Pyramus- und Thisbe-Sage. Teil einer Münchener Inaugural-Dissertation. Beilage zum Jahresbericht der k. Kreisrealschule in Passau pro 1889. Passau: Druck von J. Bucher, 1889. 8°. pp. 56, und 1 Bl. Inhaltsverzeichniß. — Die Pyramus- und Thisbe-Sage in Holland,

England, Italien und Spanien. Zweiter Theil zu «Ursprung» etc. Nebst zwei lateinischen Texten aus dem 13. Jahrhundert nach einer Handschrift der Herzogl. Braunschw. Bibliothek zu Wolfenbüttel. Passau: Buchdruckerei von Albrecht Liesecke, 1891. 8°. pp. 63.

Recensionen: Deutsche Litteratur-Zeitung. Berlin. 1893, No. 17, Apr. 29, p. 525, von Johannes Bolte. — II. Theil. Mittheilungen, etc. Beiblatt zur 'Anglia'. Halle. Band III (1892), p. 245, von Ludwig Proescholdt.

Hartmann (K. A. Martin). Ueber eine geplante Verbannung der Shakespearelectüre. [Gegen Karl Deutschbein].

Mittheilungen, etc. Beiblatt zur 'Anglia'. Halle. Band III. No. 3, Juli 1892, pp. 69—74. Ib. Dec. 1892 (III. Bd. p. 245). Erwiderung von Karl Deutschbein.

Hartmann (Ludwig). Shakespeare's Wintermärchen.

Dresdner Zeitung, XIX. Jahrg. (1892), No. 90, April 20.

Hauffen (Adolf). Shakespeare in Deutschland. Prag: Hofbuchdruckerei A. Haase, 1893. 8°. pp. 28.

Sammlung gemeinnützigar Vorträge. Herausgeg. vom Deutschen Vereine zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse in Prag. No. 175. April, 1893.
Recension: Jahrbuch XXIX/XXX, p. 309.

Heinrich (Gustav). Die Quelle von Shakespeare's »Maß für Maß« [Deutsche Uebersetzung des lateinischen Briefes eines gewissen Josef Macarius an Georg Pernezith, Wien, 1. Oct. 1547].

Ungarische Revue. Leipzig. Dreizehnter Jahrgang (1893). 8—9. Heft. Okt.-Nov., pp. 505—8. Dies ist die früheste Quelle, die den Stoff des Stückes enthält. — Der Brief wurde zuerst, jedoch in ungarischer Sprache, von Johann Illésy aus den Papieren der Familie Nádasdy im k. Landes-Archiv im Mai-Hefte (1893) der Zeitschrift der Ungarischen Historischen Gesellschaft 'Századok' mitgetheilt. Der lateinische Text harrt noch der Veröffentlichung. — *Siehe* oben, p. 336, *s. v.* K. (L. L.), und Jahrbuch XXIX/XXX, p. 292.

Heuser (Julius). Der Coupletreim in Shakespeare's Dramen. Inaugural-Dissertation . . . Universität Marburg. Marburg 1893. 8°. pp. 96 u. 1 p. »Lebenslauf«.

Aus Jahrbuch XXVIII, p. 177—272.

Holtermann (Karl). Vergleichung der Schlegel'schen und Voß'schen Uebersetzung von Shakespeare's 'Romeo and Juliet'. Vierzigster Jahresbericht über das Realgymnasium zu Münster i. W. Münster: Coppenrath'sche Buchdruckerei, 1892. 4°. pp. 30 (u. pp. 31—46: Schulnachrichten).

Recension: Mittheilungen, etc. Beiblatt zur 'Anglia'. Halle. Band III. No. 10, Feb. 1893, p. 305.

Huther (August). Goethe's Götz von Berlichingen und Shakespeare's historische Dramen. Königl. Friedrichs-Wilhelms-Gymnasium. Wissenschaftliche Beilage zum Oster-Programm 1893. Cottbus: Druck von Albert Heine, 1893. 4°. pp. 22.

Recensionen: Englische Studien. Leipzig. Band XVIII (1893), p. 466, von Max Koch. — Archiv für das Studium der neueren Sprachen, etc. Braunschweig. XCI. Band (1893), p. 471, von L. Hölscher.

[Jacobowski (Ludwig). Klinger und Shakespeare, 1891]. *Siehe* Jahrbuch XXVII, p. 376.

Recension: Mittheilungen, etc. Beiblatt zur 'Anglia'. Halle. Dec., 1892 (Bd. III, p. 243), von Ludwig Proescholdt.

K. (W.). Aus den Berliner Theatern. Shakespeare's »Sommernachtstraum« und Hauptmann's »Hannele«.

Deutsches Wochenblatt. Berlin. 7. Jahrgang (1894). No. 1.

Kapff (Ernst), Dekan. Die sittlichen Grundwahrheiten von Shakespeare's Hamlet.

Ergänzungsblätter zur allgemeinen evangelisch-lutherischen Kirchenzeitung. Leipzig. (I.) Jahrgang 1879, No. 8.

Kapff (Ernst), Dekan. Das Verhältniß zwischen Christenthum und Litteratur, mit besonderer Beziehung auf Shakespeare, Goethe und das junge Deutschland. Stuttgart: Chr. Belser'sche Verlagshandlung, 1893. 8°. pp. 43.

Zeitfragen des christlichen Volkslebens. Stuttgart. Band XVIII, Heft 4.

Kilian (Eugen). Zur Geschichte des Schlegel-Tieck'schen Shakespeare.

Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München. 1892, No. 95. (?).

Kilian (Eugen). Die scenischen Formen Shakespeare's und die Aufführung seiner Dramen auf der modernen Bühne.

Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München. 1892. No. 143, 144, Juni 22 u. 23.

[Klöti (Wilhelm). Shakespeare als religiöser Dichter, 1890]. *Siehe* Jahrbuch XXVII, p. 377.

Recension: Mittheilungen, etc. Beiblatt zur 'Anglia'. Halle. Dec. 1892, (III. Band, p. 240) von Ludwig Proescholdt.

Kobell (Luise von). Die altenglische Bühne und die Dichter unter Elisabeth's Regierung.

Deutsche Revue. Breslau und Berlin. XVII. Jahrg. (1892), Juni, pp. 325—38.

Köhler (Reinhold), starb 15. August 1892. — Nekrolog *siehe* Jahrbuch XXVIII, p. 342, von F. Kluge.

[Kölbing (E.). Zu Shakespeare's K. Henry iv, Part II, Act IV, sc. 4, l. 367: '. . . *the lion will not touch*', etc.] *Siehe* Jahrbuch XXVII, p. 377.

Englische Studien. Leipzig. Band XVII (1892), p. 317, von Max Koch.

[Kœppel (Emil). Studien zur Geschichte der italienischen Novelle in der englischen Litteratur des sechzehnten Jahrhunderts, 1892]. *Siehe* Jahrbuch XXVII, p. 377.

Recensionen: Deutsche Literaturzeitung. Berlin. XIII. Jahrg. (1892), Juni 11, p. 790, von C. H. Herford. — Literar. Centralblatt. Leipzig. 1892, No. 26, Juni 25, p. 931, von L. Fr[aenkel]. — Mittheilungen, etc. Beiblatt zur 'Anglia'. Halle. Band IV, No. 4, August 1893, p. 111, von Ludwig Proescholdt.

Landau (M.). Shakespeare's Kaufmann von Venedig. I. II. III. IV (Schluß).

Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München. 1893. No. 70, 83, 84, 85. März 23; April 11, 12, 13.

Recension: Jahrbuch XXIX/XXX, p. 310, von L. P.

King *Lear* and his three daughters. From Percy's Reliques. [Und andere Stücke]. Bearbeitet von B. Mühry. Leipzig: Renger'sche Buchhandlung, 1893. 8°.

Französische und englische Schulbibliothek, herausg. von Otto E. A. Dickmann. Ausgabe C. Für Mädchenschulen. Band 8.

Lemme (Ludwig). Shaksperes König Lear.

Neue Heidelberger Jahrbücher. Heidelberg. Jahrgang II (1892), pp. 212—264.

Lentzner (Karl). Englische Sonettdichtung im XVI. und XVII. Jahrhundert.

Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München. 1892. No. 60, März 11.

Lewes (Louis). Shakespeares Frauengestalten. Stuttgart: Carl Krabbe, 1893. 8°. pp. xvi, 409.

Inhalt.

Einleitung. — I. Kap. Die Zeit Shakespeares. — II. Die englische Bühne vor Shakespeare. — III. Das Leben Shakespeares. — IV. Die weiblichen Gestalten aus den poetischen Erzählungen Shakespeares: Venus und Adonis; Lucretia. — V. Die Frauengestalten in den Stücken der ersten Periode Shakespeare's: Titus Andronicus; Perikles; Heinrich vi; die Komödie der Irrungen; Die bezähmte Widerspenstige. — VI. Die Frauen aus den Stücken der zweiten Periode Shakespeare's: Die beiden Veroneser; Verlorne Liebesmühe; Ende gut, alles gut; Ein Sommernachtstraum; Romeo und Julia; Der Kaufmann von Venedig; Richard iii.; Richard ii.; K. Johann; Die lustigen Weiber von Windsor; Was Ihr wollt; Viel Lärm um Nichts. — VII. Die Frauengestalten aus den Stücken der dritten Periode: Die Frauen der Römertragödien: Coriolan; Julius Cäsar; Antonius und Cleopatra. Die

großen Tragödien: Macbeth; Hamlet: Othello; K. Lear. Gemischte Stücke: Das Wintermärchen; Cymbeline; Der Sturm; Heinrich VIII. – Register.

Recensionen: Mittheilungen etc., Beiblatt zur 'Anglia'. Halle. IV. Band, No. 9, Jan. 1894, pp. 262—64, von Richard FRIEDRICH. — Blätter für literar. Unterhaltung. Leipzig. 1894, No. 12, März 22, von Ernst von SALLWÜRK. — Jahrbuch XXIX/XXX, p. 304, von L. P.

LIEPERT (J.). Shakespeare's »Hamlet«. Programm des K. Gymnasiums Straubing für das Studienjahr 1891/92. Straubing: Cl. Attenkofer'sche Buchdruckerei, 1892. 8°. pp. 34.

Recension: Mittheilungen. etc. Beiblatt zur 'Anglia'. Halle. IV. Band. No. 2, Juni 1893, p. 40, von Paul LANGE.

[LITZMANN (Berthold). Hamlet in Hamburg, 1625]. *Siehe* Jahrbuch XXVII, p. 378.

Deutsche Rundschau. Berlin. Mai, 1892 (Band LXXI, p. 316). Erklärung von J. SITTARD. Erwiderung von Berthold LITZMANN.

LITZMANN (Berthold). Friedrich Ludwig Schroeder. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte. Zweiter Theil, pp. 178—288: Im Zeichen Shakespeare's (1775—1780). Hamburg und Leipzig: Leopold Voß, 1894 [1893]. 8°.

LŒNING (Richard). Die Hamlet-Tragödie Shakespeares. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1893 [1892]. 8°. pp. X, 418.

Inhalt.

Erster Theil: Die deutsche Hamlet-Kritik. Kap. 1. Die erste Aufnahme und Auffassung Hamlets in Deutschland. — 2. Goethes Hamlet-Auffassung. — 3. Die Nachfolger Goethes: Hamlet ein Gedankentrauerspiel, — Hamlet der Held der Reflexion. — 4. Hamlet als Pessimist. — 5. Neue Bahnen: Annahme ethischer Konflikte. — 6. Rechtliche, sittliche, religiöse Bedeutung der Rache und ihre Auffassung bei Shakespeare. — 7. Annahme von Situationskonflikten. — 8. Einzelstehende Auffassungen. — 9. Hamlet, ein ungelöstes Räthsel; Anfechtungen seines Kunstwerths. — Sursum Corda!
Zweiter Theil: Inhalt und Bedeutung der Hamlet-Tragödie. Kap. 10. Naturell und Charakter Hamlets: 1. Das melancholische Temperament Hamlets. 2. Das cholerische Element in Hamlet. 3. Hamlets Gesinnung und moralischer Charakter. — 11. Die Erscheinung des Geistes und Hamlets Aufgabe. — 12. Hamlets Verhältniß gegenüber seiner Aufgabe. — 13. Hamlet und Ophelia: 1. Charakter und Liebe Ophelia's. 2. Der Abbruch des Verhältnisses. — 14. Die übrigen Personen des Stücks: 1. Der König. 2. Die Königin. 3. Polonius. 4. Laertes. 5. Rosenkranz und Güldenstern. 6. Osrick. 7. Horatio. 8. Fortinbras. — 15. Die dramatische Handlung: 1. Die Einleitung. 2. Die steigende Handlung. 3. Der Wendepunkt. 4. Die fallende Handlung. 5. Die Katastrophe. — 16. Plan, Idee und tragischer Charakter des Stücks.
Anhang: I. Litteratur-Verzeichniß. II. Stellen-Verzeichniß.
Verbesserungen und Zusätze.

Recensionen: National-Zeitung. Berlin. 45. Jahrgang (1892), No. 666, Novemb. 30, Morgen-Ausgabe: Hamlet und kein Ende, von Rudolph GENÉE. — Literar. Centralblatt. Leipzig, 1893, No. 25, Juni 17, Sp. 892, von Ldw. PR[OESCHOLDT]. — Mittheilungen, etc. Beiblatt zur 'Anglia'. Halle. IV. Bd., No. 1, Mai 1893, p. 11, von R. WUELKER. — Englische Studien. Leipzig. Band XIX (1894, aber 1. Heft, 176 pp. 1893) pp. 125—131, von Max KOCH. — Jahrbuch XXVIII, p. 332. — *Siehe* auch unten, p. 358, *s. v.* SALLWÜRK (Ernst von) und p. 359, *s. v.* SERVAES (Franz).

LUDWIG (Otto). Shakespeare-Studien. [Aus den Handschriften] herausgegeben von Adolf STERN.

Otto LUDWIGS gesammelte Schriften. Fünfter Band: Studien, erster Band. Leipzig: Fr. Wilh. Grunow, 1891. 8°. pp. 549.

LUDWIG (Otto). Gottfried KELLERS Romeo und Julie auf dem Dorfe. — Walter SCOTT. (Beziehungen zu Shakespeare). — Jeremias GOTTHELF und SHAKESPEARE. — Gespräche mit Josef LEWINSKY [Julie und Thekla. — Die Geistererscheinungen in Shakespeare — Shylock — Richard III — Brutus — Hamlet, etc.].

Otto LUDWIGS gesammelte Schriften. Sechster Band: Studien, zweiter Band. Leipzig: Fr. Wilh. Grunow, 1891. 8°. pp. 49; 83; 207; 287.

MACARIUS (Josef). — *Siehe* oben p. 354, *s. v.* HEINRICH (Gustav).

MAGER (Adolf). Shakespeare.

Geschichte der englischen Literatur von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. Ein Hilfsbuch für Schulen und zum Privatgebrauch von Adolf MAGER. Cöthen i. Anh.: Otto Schulze, 1893, [1892]. 8°. pp. 38—53.

Meyer (Hugo). Hamlet und die Blutrache. Ein Vortrag. Leipzig: A. Deichert'sche Verlagsbuchh. Nachfolger (Georg Böhme), 1892. 8°. pp. 32.

Recension: Mittheilungen, etc. Beiblatt zur 'Anglia'. Halle. Dec., 1892 (Bd. III, p. 242), von Ludwig Proescholdt.

Oechelhäuser (Wilhelm). Shakespeareana. Berlin: Julius Springer, 1894. 8°. pp. iv, 251.

Inhalt.

Die deutsche Shakespeare-Gesellschaft. — Die Würdigung Shakespeare's in England und Deutschland. — Essay über König Richard III. — Ueber die Darstellung des Sommernachtstraums. — Die Zechbrüder und Trunkenen in Shakespeare's Dramen. — Grundsätze für die Bühnenbearbeitung Shakespeare'scher Dramen. — Die Scenierungsfrage. — Bemerkungen zur Bearbeitung und Scenierung einzelner Stücke (Richard II.; Heinrich IV.; Heinrich V.; Heinrich VI.; Richard III.; Hamlet; Macbeth; Was Ihr wollt; Wie es Euch gefällt).

Revidierter Abdruck von Abhandlungen aus dem Jahrbuch, 1868—1892. »Vervollständigt ist diese Sammlung durch die vorgesetzte Geschichte der Entstehung und Wirksamkeit der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, durch den Abdruck der Einleitung zu meiner großen Bühnenausgabe, welche die für die Bearbeitung maßgebenden Grundsätze behandelt, und endlich, zum Schluß, durch Entwicklung meiner heutigen Ansichten über die Scenierungsfragen und die Bearbeitungen einzelner Stücke«. (Vorwort.)

Recension: Jahrbuch XXIX/XXX, p. 297, von F. A. L.

Pletow (Walter). Die erste metrische deutsche Shakespeare-Uebersetzung [Julius Cæsar, übersetzt von C. W. von Borck, 1741] in ihrer Stellung zu ihrer Literaturepoche. Beitrag zur Kenntniß des deutschen Alexandrinerstils in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Inaugural-Dissertation . . . an der . . . Universität Bern. Rostock: Universitäts-Buchdruckerei von Adler's Erben, 1892. 8°. pp. 82.

Perls (Arnold). Shakespeare in Deutschland.

Streifzüge. Historische, literarische und dramaturgische Aufsätze von Arnold Perls. Leipzig: Lucius, 1877. 8°.

Pfeil (Ludwig, Graf). Zur Darstellung der Lady Macbeth.

Deutsche Revue. Breslau und Berlin. Neunzehnter Jahrgang (1894), Februar, pp. 235—242.

Pilzius (M.). Julius Cäsar. Eine Shakes-bierologie und Römertragödie in fünf Akten. Leipzig: E. F. Steinacker, 1892. 12°. pp. 30.

Ramberg (Gerhard). Romeo und Julie in der Bühnen-Einrichtung von Goethe. — Zu Goethe's Bearbeitung von Romeo und Julie, von Eugen Kilian [auf Vorstehendes bezüglich].

Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München. 1892. No. 234, 235. — (Kilians Aufsatz): No. 250. Octob. 6, 7 und 25.

Rauch (Hermann). Lenz und Shakespeare. Ein Beitrag zur Shakespeareomanie der Sturm- und Drangperiode. Berlin: Emil Apolant, 1892. 8°. pp. 110 und 1 Bl. unpag.

Inhalt.

I. Einleitung. — II. Lenzens Kenntniß fremder Sprachen. Seine Bekanntschaft mit Shakespeare. Seine Urtheile über Shakespeare. — III. Lenzens dramaturgische Schriften. — IV. Lenz als Shakespeare-Uebersetzer. — V. Shakespeares Einfluß auf Lenzens Technik. — VI. Shakespeares Einfluß auf Lenzens Sprache. — VII. Shakespeares Einfluß auf Charakteristik und Motive in Lenzens Dichtungen. Anklänge, Parallelstellen und Reminiscenzen. — VIII. Schlußbetrachtung. Anmerkungen.

Recensionen: Literarisches Centralblatt. Leipzig. 1893, No. 11, März 11, p. 374. — Mittheilungen, etc. Beiblatt zur 'Anglia'. Halle. Band IV, No. 5, Septemb. 1893, p. 133, von Ludwig Proescholdt. — Jahrbuch XXIX/XXX, p. 316, von L. P.

Roden (Paul). Shakespeare's Sturm. Ein Kulturbild. Leipzig: Wilhelm Friedrich [1893]. 8°. Tit. u. pp. 62.

Recension: Jahrbuch XXIX/XXX, p. 311, von L. P.

Sallwürk (Ernst von). Das Hamlet-Räthsel [veranlaßt durch Richard Loenings »Die Hamlet-Tragödie Shakespeare's«]. I. II.

Blätter für literarische Unterhaltung. Leipzig. 1893, No. 19, 20, Mai 11 und 18.

SARRAZIN (Gregor). Thomas Kyd und sein Kreis. Eine litterar-historische Untersuchung. Berlin: Emil Felber, 1892. 8°. 3 Bl., pp. 126.

Inhalt.

I. Die Tragödie von Soliman und Perseda. — II. Zur Chronologie von Kyd's Dramen. — III. Zur Biographie und Charakteristik Thomas Kyd's. — IV. Nachahmer Kyd's. — V. Der Ur-Hamlet.

Siehe Jahrbuch XXVII, p. 381.

Recension: Literarisches Centralblatt. Leipzig. 1893, No. 29, Juli 15, p. 1019.

SCHACK (Adolf Friedrich, Graf von). Die englischen Dramatiker vor, neben und nach Shakespeare. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandl. Nachfolger, 1893. 8°. pp. xii, 500.

Auszüge, größtentheils nach Charles LAMB's »Specimens of English dramatic poets« im Versmaße der Originale verdeutscht, mit historisch-kritischen Bemerkungen nach englischen und deutschen Quellen.

Inhalt.

Thomas HEYWOOD: — Ein Weib, das durch Güte getötet wird. Das goldene Zeitalter. Das silberne Zeitalter. Das eherne Zeitalter. Die Herzogin von Suffolk. Der Sturz Roberts Earl of Huntingdon. Der englische Reisende.

Thomas HEYWOOD und Richard BROOME: — Die Hexe von Lancashire.

Thomas HEYWOOD und William ROWLEY: — Glück zu Land und zu Meer.

Cyril TOURNEUR: — Die Tragödie vom Rächer. Die Tragödie vom Atheisten.

Christopher MARLOWE: — Edward II. Faustus. Der reiche Jude von Malta. Tamerlan der Große. Die verliebte Königin.

Thomas MIDDLETON: — Die Hexe.

George CHAPMAN: — Byrons Tragödie.

George CHAPMAN und James SHIRLEY: — Das Trauerspiel von Philipp Chabot.

Thomas DECKER: — Der alte Fortunatus. Satiro-Mastix.

Thomas DECKER und Philipp MASSINGER: — Die jungfräuliche Märtyrin.

John WEBSTER: — Die Herzogin von Malfy. Appius und Virginia. Totenlied bei einem Leichenbegängniß. Der weiße Teufel. oder Vittoria Corombona, eine venetianische Dame.

William ROWLEY: — Julian.

William ROWLEY und William SHAKESPEARE: — Merlins Geburt.

John MARSTON: — Die Geschichte von Antonio und Mellida. Antonio's Rache.

James SHIRLEY: — Der Politiker. Des Mädchens Rache.

John FORD: — Das gebrochene Herz. Giovanni und Annabella. Perkin Warbek. Die Melancholie des Liebenden. Das Opfer der Liebe.

John FORD, William ROWLEY und Thomas DECKER: — Die Hexe von Edmonton.

Robert GREEN: — Georg Green, der Flurschütz von Wakefield. Bruder Bacon und Bruder Bungay.

Richard BROOME: — Die Antipoden.

Unbekannte Verfasser: — Ein Trauerspiel in Yorkshire. Grim, der Köhler von Croydon. Tancred und Gismunda.

Ben JONSON: — Der betrübte Schäfer, oder eine Geschichte von Robin Hood. Poetaster. Catilinas Verschwörung. Der Fall des Sejanus. Das neue Wirtshaus. Der Teufel ist ein Esel. Volpone, oder der Fuchs.

Thomas KYD: — Die spanische Tragödie.

Herzog von NEWCASTLE: — Die triumphirende Wittwe.

Philipp MASSINGER: — Der unnatürliche Zweikampf. Der römische Mime. Der Herzog von Mailand. Die Bürgerfrau als Standesdame. Ein neuer Weg, alte Schulden zu bezahlen.

Unbekannte Verfasser: — Der lustige Teufel von Edmonton. Lokrine. Arden von Feversham.

John FLETCHER: — Der blutige Bruder. Die zwei edlen Vettern. Die Falsche. Der ältere Bruder.

Francis BEAUMONT und John FLETCHER: — So will's die Sitte des Landes. Bonduca. Valentinian. Philaster, oder die Liebe liegt im Verbluten.

Recensionen: Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München. 1894, No. 7, von Alois BRANDL. — Blätter für literar. Unterhaltung. Leipzig. 1894, No. 12, März 22, von Ernst von SALLWÜRK.

SCHRÖDER (B.). Ueber die Entstehung der »Lustigen Weiber von Windsor« von Otto NICOLAI. Aus dessen Tagebuch und anderer authentischer Quelle.

Sonntagsbeilage zur Vossischen Zeitung. Berlin. 1892, No. 28, Juli 10.

SCHRÖDER (Christoph von). Wille und Nervosität in Shakespeare's Hamlet. Ein Versuch, Hamlet's Naturell vom medicinischen Standpunkte zu beleuchten. Riga: R. Ruetz Buchdruckerei, 1893. 8°. pp. (IV), 37.

[SCHRÖER (M. M. Arnold). Ueber Titus Andronicus, 1891]. *Siehe* Jahrbuch XXVII, p. 383.

Recension: The Academy. London. No. 1042, April 23, 1892, p. 395.

SCHWALB (Moritz). Zur Interpretation des Kaufmanns von Venedig.

Religiöse Zeitfragen. Zweiter Band: Gesammelte Aufsätze von Moritz SCHWALB. Bremen: Eduard Hampe [1892]. 8°. pp. 218—228. (Aus der Weserzeitung 1890).

SERVAES (Franz). Hamlet-Probleme. [I. Hamlet und der Geist]. II. Hamlet und das Königspaar. III. Hamlet und Ophelia. IV. (Schluß). Hamlet mit sich allein. [Veranlaßt durch Richard LOENING'S »Die Hamlet-Tragödie Shakespeares«].

Das Magazin für Literatur. Berlin. 62. Jahrgang (1893). No. 1, 7. Jan., pp. 4—7. — No. 6, 11. Feb., pp. 89—91. — No. 11, 18. März, pp. 171—73. — No. 25, 24. Juni, pp. 396—400.

Jahrbuch der Deutschen *Shakespeare*-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes herausgegeben durch F. A. LEO. Siebenundzwanzigster Jahrgang. Weimar: In Kommission bei A. Huschke, 1892. 8°. pp. [iv], 412 und 1 Bl.

Inhalt:

OECHELHÄUSER (Wilhelm). Jahresbericht am 23. April 1891.
Bericht über die Jahresversammlung am 23. April 1891.
LEO (F. A.). Geflügelte Worte und volksthümlich gewordene Aussprüche aus Shakespeare's dramatischen Werken.
OECHELHÄUSER (W.). Zur Scenierungsfrage.
LIPPMANN (Edmund von). 'Die Küste von Böhmen'.
BOLTE (Johannes). Der Widerspenstigen Zähmung als Görlitzer Schulkomödie.
BOLTE (Johannes). Eine Parallele zu Shakespeare's The Taming of the Shrew.
SACHS (R.). Die Shakespeare zugeschriebenen zweifelhaften Stücke.
STOPES (Charlotte Carmichael). William Hunnis.
LEO (F. A.). Robert Sprenger's Bemerkungen zu Shakespeare's Dramen.
BOLTE (Johannes). Miscellen: Zur Shylockfabel. Die Oxforder Tragödie Thibaldus.
WURTZBURG (C. A.). Die Handlung in Wie es Euch gefällt. Eine induktive Studie.
Literarische Uebersicht.
Robert Laneham's Letter.
Nekrologe: I. Gisbert Freiherr von Vincke. — II. Bernhard ten Brink. Von F. KLUGE.
Nachtrag zu den »Geflügelten Worten«.
WECHSUNG (Armin). Statistischer Ueberblick über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Bühnen vom 1. Januar bis 31. Dezember 1891.
COHN (Albert). Shakespeare-Bibliographie 1889, 1890, 1891.
KOEHLER (R.). Zuwachs der Bibliothek der deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1891.
Mitglieder-Verzeichniß.
Namen- und Sachverzeichniß zu Band XXVII.

Jahrbuch der Deutschen *Shakespeare*-Gesellschaft, etc. wie oben. Achtundzwanzigster Jahrgang. Weimar, wie oben, 1893. pp. (iv), 366 und 1 Tafel. Supplement: pp. 25.

Inhalt:

KLUGE (Friedrich). Ueber die Sprache Shakespeare's. Einleitender Vortrag zur Jahresversammlung der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, am 23. April 1892.
OECHELHÄUSER (W.). Jahresbericht am 23. April 1892.
LATHAM (Grace). Julia, Silvia, Hero und Viola.
FREUND (Fritz). Shakespeare als Rechtsphilosoph. (Kaufmann von Venedig und Maß für Maß).
Ten Brink's letzter Vortrag über Shakespeare.
KILIAN (Eugen). Die scenischen Formen Shakespeare's in ihrer Beziehung zu der Aufführung seiner Dramen auf der modernen Bühne.

Kilian (Eugen). Die Königsdramen auf der Karlsruher Bühne. Mit besonderer Berücksichtigung der Einrichtungen von Heinrich V. und Heinrich VI.

Bolte (Johannes). Hamlet als deutsches Puppenspiel.

Heuser (Julius). Der Coupletreim in Shakespeare's Dramen.

Mauntz (von). Shakespeare's lyrische Gedichte.

Literarische Uebersicht.

Nekrologe: I. Friedrich von Bodenstedt. — II. Reinhold Köhler. — III. Charles E. Flower. — IV. Francis Ann Kemble. — V. Ferdinand Adolph Gelbcke. — VI. John Rabone.

Wechsung (Armin). Statistischer Ueberblick über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke .... im Jahre 1892.

Zuwachs der Bibliothek ... seit April 1892.

Bibliographischer Nachtrag zu: Hamlet als deutsches Puppenspiel.

Namen- und Sachverzeichniß zu Band XXVIII.

Supplement zu Band XXVIII: Bulthaupt (Heinrich). Shakespeare und der Naturalismus.

Shakespeare-Kalender für 1892 und derselbe für 1893. München: Theodor Ströfer's Kunstverlag. 8°. Je 12 Bll. einseitig.

Shakespeare's Testament. Photolithographischer Abdruck des Originals in natürlicher Größe nebst beigefügter Uebertragung des Textes. Ursprünglich veröffentlicht als Beigabe zum Jubiläums-Bande des Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, 1889. Weimar: [A. Huschke], 1889. fol. pp. 11.

Stacke (Emil). Das Verhältniß von Shakespeare's Troilus und Cressida zu Chaucer's gleichnamigem Gedicht. Programm des Königl. Real-Gymnasiums zu Nordhausen. Schuljahr 1892 bis 1893. Veröffentlicht von ... Hermann Wiesing. Nordhausen: C. Kirchner's Buchdruckerei, 1893. 4°. Tit. pp. 14 (u. pp. 15—36: Schulnachrichten).

Recension: Mittheilungen, etc. Beiblatt zur 'Anglia'. Halle. Band IV, Heft 9, Jan. 1894, p. 264—65, von Paul Lange.

Steinschneider (G.). Das Pseudo-Shakspere'sche Drama Fair Em. XVII. Jahresbericht der deutschen Landes-Oberrealschule zu Proßnitz. Veröffentlicht am Schlusse des Studienjahres 1891/92. Proßnitz: Verlag der deutschen Landes-Oberrealschule (Hofbuchdruckerei Karl Prochaska in Teschen), 1892. 8°. pp. 16 (und pp. 17—44: Schulnachrichten).

Stümcke (Ferdinand). Studien zu Shakespeares King John. Programm des Königl. Realprogymnasiums zu Otterndorf. Otterndorf: Carl Bremer [1889]. 4°. pp. 10 (und pp. 11—26: Bericht über das Schuljahr 1888/89 vom Rektor).

Trautmann (Karl). Englische Comödianten in Rothenburg ob der Tauber.

Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte. Berlin. Band VII (1894), Heft 1.

Türck (Hermann). Hamlet ein Genie. Zwei Vorträge in Berlin und Hamburg gehalten. Zweite [Titel-] Auflage. Berlin: F. Schneider und Co., 1893. 8°. pp. x, 52.

Siehe Jahrbuch XXIV, p. 268.

Recension: Mittheilungen, etc. Beiblatt zur 'Anglia'. Halle. IV. Band, No. 8, Dez. 1893, p. 234, von Ludw. Proescholdt.

Utech (Richard). Ueber Wortentstellungen bei Shakespeare. Inaugural-Dissertation ... Universität Halle-Wittenberg. Halle a. S. (Druck von A. Klarbaum, Berlin). [1892]. 8°. pp. 30, u. 1 Bl. »Vita«.

Varnhagen (H.). Zur Vorgeschichte der Fabel von Shakespeare's Titus Andronicus.

Englische Studien. Leipzig. Band XIX (1894, aber 1. Heft, 176 pp., 1893), p. 163.

Vietor (Wilhelm). Zum Hamlet-Text. *Siehe* oben, p. 349.

Vincke (Gisbert, Freiherr von). Gesammelte Aufsätze zur Bühnengeschichte. Hamburg und Leipzig: Leopold Voß, 1893. 8°. pp. viii, 254.

Theatergeschichtliche Forschungen. Herausgeg. von Berthold Litzmann. VI.

Inhalt:

Vorwort [von B. LITZMANN]. — I. Was uns fehlt zur deutschen Bühnengeschichte. — II. Friedrich Ludwig Schröder, der deutsche Shakspere-Begründer. — III. Drei Mannheimer Schauspieler vor hundert Jahren. — IV. Schröder und Iffland's vornehmer Anstand auf der Bühne. — V. Zur Geschichte der deutschen Shakspere-Uebersetzung. — VI. Zur Geschichte der deutschen Shakspere-Bearbeitung. — VII. »Die beiden Veroneser« in alter Bearbeitung. — VIII. Schiller als Shakspere-Bearbeiter. — IX. »Wie es Euch gefällt« und seine neueren Bearbeiter. — X. Sheridan's »Lästerschule« seit hundert Jahren. — XI. Spanische Schauspiele in Deutschland. — XII. Shakspere und Garrick. — XIII. Shakspere-Behandlung in England, seit dem Tode des Dichters bis zum Tode Garrick's. — XIV. Garrick's Shakspere-Behandlung. — XV. Zweifelhafte Shakspere-Stücke. — XVI. König Eduard III. — XVII. Shakspere auf der englischen Bühne seit Garrick.

Die Nummern I, III, IV, X, XI ausgenommen, erschienen sämmtliche Aufsätze im Jahrbuch VIII—XXII, »aber alle haben vor dem erneuten Abdruck durch den Verfasser eine mehr oder minder erhebliche Um- und Durcharbeitung erfahren«. (Vorwort).

Recension: Jahrbuch XXIX/XXX, p. 304, von L. P.

Zu *Vincke's* Bühnenanordnung des »Kaufmann von Venedig«.

Deutsche Bühnengenossenschaft. Jahrg. ? No. 29. 30.

[WAGENER (Carl Bruno). Shakespeare's Einfluß auf Goethe, 1890]. *Siehe* Jahrbuch XXVII, p. 387.

Recension: Englische Studien. Leipzig. Band XVII (1892), pp. 239—242, von Max KOCH.

WEHL (Feodor). Auffassung und Darstellung des Othello und des Hamlet.

Dramaturgische Bausteine. Aus dem Nachlasse WEHL's herausg. von Eug. KILIAN. Oldenburg: Schulze'sche Hofbuchhandlung, 1891. 8°.

WERDER (Karl). Vorlesungen über Shakespeare's Hamlet, gehalten an der Universität zu Berlin. 2. Aufl. Berlin: F. Fontane & Co., 1893. gr. 8°. pp. 297.

Die erste Auflage erschien 1875.

Siehe Jahrbuch XII, p. 364.

[WETZ (W.). Shakespeare vom Standpunkte der vergleichenden Litteraturgeschichte. Erster Band, 1890]. *Siehe* Jahrbuch XXVII, p. 388.

Recensionen: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jahrg. XIII (1892), No. 19, Mai 7, p. 627, von Alois BRANDL. — Revue critique. Paris. 26e année (1892), No. 46.

WINKLER (Ph.). Grundzüge einer Parallele zwischen Shakespeare's »Hamlet« und Goethes »Faust«. Realschule zu Wasselnheim i. E. 19. Programm und Jahresbericht über das Schuljahr 1891—92. Straßburg: Druck von M. Du Mont-Schauberg, 1892. 4°. pp. 21 (und pp. 22—35: Schulnachrichten).

Recensionen: Mittheilungen, etc. Beiblatt zur 'Anglia'. Halle. IV. Bd., No. II, Juni 1893, p. 40, von Paul LANGE. — Archiv für das Studium der neueren Sprachen, etc. Braunschweig. XCI. Band (1893), p. 472, von L. HÖLSCHER.

WÜRZNER (Alois). Die Orthographie der beiden Quarto-Ausgaben von Shakspere's Sommernachtstraum. Zweiunddreißigster Jahresbericht über die k.k. Staats-Oberrealschule und die Gewerbliche Fortbildungsschule im III. Bezirke (Landstraße) in Wien für das Schuljahr 1892/93. Wien: Selbstverlag der k.k. Staats-Oberrealschule, 1893. 8°. pp. 31.

Erschien auch in: Xenia Austriaca. Festschrift der österreichischen Mittelschulen zur 42. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Wien. I. Band, 3. Abtheil. Wien: Carl Gerold's Sohn, 1893. 8°.

Recension: Jahrbuch XXIX/XXX, p. 307, von L. P.

WÜSTENFELD ( ). Iphigenia und Hamlet.

Zeitschrift für den deutschen Unterricht. Leipzig. Jahrg. V (1890).

III. FRANKREICH.

a. Texte.

Œuvres complètes de Shakespeare. Traduction de M. [François Pierre Guillaume] Guizot. Nouvelle édition complètement revue, avec une étude sur Shakespeare, des notices sur chaque pièce et des notes. 8 vol. Paris: Garnier Frères, 1894. 8°.

Im Erscheinen begriffen. — Drei Ausgaben, mit 40 Stahlstichen, ohne Abbildungen, beide 8°, und eine kleinere Ausgabe 18°.
Diese Uebersetzung erschien zuerst 1821 in 13 Bänden, als Neubearbeitung der 1766—1782 erschienenen Uebersetzung von Letourneur, dann »entièrement revue« etc. 1860—62, in 8 Bänden. Von letzterer Ausgabe ist die obige, dritte Ausgabe ein Wiederabdruck.

Œuvres complètes de Shakespeare. Traduites par Emile Montégut. Quatrième édition. 10 vol. Paris: Hachette et Cie., 1892—93. 12°.

Diese Uebersetzung wurde von der Académie française gekrönt. Sie erschien zuerst 1866—70 in 3 Bänden gr. 8°, und in der gegenwärtigen Gestalt, in 10 Bänden 12°, zuerst 1868—73.

[Coriolanus]. Cours de langue anglaise (derniers programmes). Les Auteurs du programme. Shakespeare's Coriolanus. Extraits reliés par des analyses, par A. A. Liégaux-Wood. Paris: Librairie Delagrave, 1893 [1892]. 12°. pp. 111.

Jules César, tragédie par Shakspeare. Edition classique, précédée d'une notice littéraire, par A. Elwall. Paris: Delalain frères, 1893. 18°. pp. xxiv, 120.

Collection des auteurs anglais à l'usage des établissements d'instruction publique.

Julius Cæsar; par W. Shakespeare. Avec une notice littéraire et des notes par M. J. Sévrette. Paris: Belin frères, 1893. 12° pp. 123.

Le Roi Lear. Tragédie de Shakespeare, traduite en italien par C. Rusconi et en français par Joseph de Filippi, représentée à Paris ... par la troupe italienne d'Ernesto Rossi ... Italien et français. Paris 1875. 8°. pp. 41.

Macbeth, par W. Shakespeare. Nouvelle édition avec une notice biographique et littéraire et des notes grammaticales par J. Sévrette. Paris: Belin frères, 1892. 12°. pp. xxxii, 124.

Jahrbuch XXVII, p. 389 zu streichen.

Macbeth, par Shakespeare. Traduction de Robert Sensier. Paris: Librairie Fayard, 1893. 32°. pp. 153.

Chefs-d'œuvre français et étrangers. — Bibliothèque universelle de poche (série U, 23).

Le Marchand de Venise, drame en cinq actes par Shakespeare. Traduction de Letourneur. Paris: Librairie Berthier, 1893. 32°. pp. 160.

Bibliothèque nationale. — Diese Uebersetzung steht im 14. Bande der Gesammtausgabe Letourneur's, 1766—82.

[Midsummer Night's Dream]. Le Songe d'une Nuit d'Eté, par Shakespeare. Paris: E. Dentu, 1894. 8°.

Petite collection Guillaume.

Richard III, par Shakespeare. Paris: Librairie Gautier, 1893. 8°. pp. 36.

Nouvelle Bibliothèque populaire à 10 cent., n° 347.

Roméo et Juliette, par W. Shakespeare. Traduction de Letourneur. Paris: Librairie de la Bibliothèque nationale, 1892. 32°. pp. 159.

Bibliothèque nationale. — Aus dem 4. Bande der Gesammtausgabe Letourneur's, 1766—82.

b. Shakespeareana.

Catelain (E. G.). To be or not to be, poème imité de Rabelais, de Shakespeare et de plusieurs autres. Paris: Librairie Tresse et Stock, 1892. 18°. pp. 10.

Darmesteter (James). Shakespeare. [Avec deux portraits et plusieurs reproductions]. Paris: Lecène, Oudin et Cie., 1892. 12°. pp. 239.
Collection des classiques populaires. — *Siehe* Jahrbuch XVII, p. 390.

Lemaitre (Jules). Impressions de théâtre. Sixième série. Euripide — Térence et Molière — Ibsen — Shakespeare — etc. Paris: Lecène, Oudin et Cie., 1892. 18°.
Nouvelle bibliothèque littéraire. — *Siehe* Jahrbuch XXIV, p. 271.

Pellissier (Georges). Shakespeare en France.
Essais de littérature contemporaine. Par Georges Pellissier. Paris: Lecène, Oudin et Cie., 1893. 8°.

Shakespeare, Klopstock et Mirabeau.
Revue d'histoire littéraire de la France. Paris. 1894, Janvier.

Vega ( ). Hamlet et la critique allemande.
Revue de l'art dramatique. Paris. 1892.

Wysocki (Louis G.). Andreas Gryphius et la tragédie allemande au XVII. siècle. Paris: Bouillon, 1893. gr. 8°. pp. 456.
Recension: Literarisches Centralblatt. Leipzig. 1893, No. 39, p. 1396.

IV. ITALIEN.

a. Texte.

Otello, tragedia di Guglielmo Shakespeare, tradotta da Cristoforo Pasqualigo. Firenze: G. Sanzoni, 1887.

Romeo e Giulietta, tragedia di Guglielmo Shakespeare, tradotta da Cristoforo Pasqualigo. Lonigo: Premiata Tipografia Gio. Gaspari, 1893. 8°. pp. 115.
Recension: Archiv für das Studium der neueren Sprachen, etc. Braunschweig. XCI. Band (1893), pp. 436—38, von H. Buchholz.

I Sonetti di Shakespeare. [Eine Auswahl, ins Italienische übersetzt, mit einer kritischen Abhandlung, von L. de Marchi]. Milano 1891. 8°. pp. 79.

b. Shakespeareana.

Alfonso (N. R. d'). Lo spettro dell' Amleto. (Note psichologiche). Roma: Fratelli Bocca, 1893. gr. 8°.

Azzolini (G.). Shylock e la leggenda della libbra di carne. Reggio nell' Emilia: Tip. Artigianelli, 1893. 8°. pp. 47.

Boito (Arrigo). Falstaff, commedia lirica in tre atti, etc. Musica di Giuseppe Verdi. Milano: G. Ricordi e Cia., 1893. 8°. pp. 114.

Chiarini (G.). Le due leggende del 'Mercante di Venezia'.
Nuova Antologia. Roma. Anno XXVII (1892). 3. Serie. Vol. 38, fasc. 7, Aprile 1.

Giovagnoli (Raffaello). I progenitori di Falstaff.
Nuova Antologia. Roma. Anno XXVIII (1893). 3. Serie. Vol. 44, fasc. 8.

Goliisciani (Enrico). Cimbelino, dramma lirico in quattro atti. [Nach Shakespeares Cymbeline]. Milano [1892]. 8°. pp. 50.

Scherillo (Michele). Ammiratori ed imitatori dello Shakespeare prima del Manzoni.
Nuova Antologia. Roma. Anno XXVII (1892). 3. Serie. Vol. 42, fasc. 22, Nov. 16.

Valetta (Ippolito). I caratteri musicali del 'Falstaff' [di Verdi].
Nuova Antologia. Roma. Anno XXVIII (1893), 3. Serie. Vol. 45, fasc. 12.

V. AUSSEREUROPÄISCHE LÄNDER.

Indien.

Goonewardena (D. G.). A compendium to Shakespeare's 'Julius Cæsar'. Colombo: Times of Ceylon Steam Press, 1890. 8°. pp. 23.

Australien.

Direy (Louis). William Shakespeare. His poem. Sonnets and dedication. Poverty Bay, New Zealand, 1890. 8°. pp. 25.

Direy (Louis). William Shakespeare. Son poème, les Sonnets. Traduit par L. Direy. Poverty Bay, New Zealand, 1891. 8°.

Afrika.

Caldecott (Harry S.). Spoils: Studies on Shakespeare. Revised and enlarged. Printed for private circulation. Johannesburg, South Africa, 1892.
See supra, p. 332. — 'Mr. Caldecott is a Baconian'. *See* Shakespeariana. New York. Vol. IX (1892), p. 255.

Die Abtheilung

VERSCHIEDENE EUROPÄISCHE LÄNDER

soll mit der Bibliographie für 1894—95 nachgebracht werden.

Ich wiederhole hiermit die an alle Freunde der Shakespeare-Literatur gerichtete Bitte um Mittheilungen über Erscheinungen in Zeitschriften, Zeitungen etc., sowie auch über solche Schriften, welche nicht in den Buchhandel kommen.

BERLIN, W.
Mohrenstraße 53.

Albert Cohn.

Katalog der Bibliothek

der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Die Bibliotheksordnung siehe am Schluß.

I. Ausgaben sämmtlicher und einzelner Werke Shakespeare's.[1])

Shakespeare. The First Folio Edition of 1623. Reproduced under the immediate Supervision of H. Staunton by Photolithography. London [1864—67]. (Geschenk I. K. H. der Frau Großherzogin von Sachsen.)

The Works of Mr. *W. Shakespear.* By N. Rowe. Vol. I—VII. London 1709—10.

Twenty of the Plays of *Shakespeare*, being the whole Number printed in Quarto ... publish'd from the Originals by G. Steevens. Vol. I—IV. London 1766.

Mr. *W. Shakespeare*, his Comedies, Histories, and Tragedies. [Ed. by E. Capell.] Vol. I—X. London 1767—68.

The Works of Mr. *W. Shakespear.* [Ed. by Th. Hanmer.] The second Edition. Vol. I—VI. Oxford 1770—71.

The Works of *Shakespeare.* By Mr. Theobald. Vol. I—XII. London 1772.

The Dramatic Works of *Shakspeare*; with Notes by J. Rann. Vol. I—VI. Oxford 1786—94.

The Plays and Poems of *W. Shakspeare*, with the Corrections and Illustrations of various Commentators. [By J. Boswell.] Vol. I—XXI. London 1821.

The Plays of *W. Shakspeare.* Vol. I—XX. London, Jones. 1826. (Geschenk des Herrn Dr. C. van Dalen in Berlin.)

The Complete Works of *W. Shakspeare.* Leipzig 1837. (Geschenk des Herrn Dr. C. van Dalen in Berlin.)

The Dramatic Works of *W. Shakspeare.* With a Life by Th. Campbell. London (1838). (Geschenk des Herrn Oberlehrers Dr. Klipstein in Freiburg in Schlesien.)

The Pictorial Edition of the Works of *Shakspere.* Ed. by Ch. Knight Vol. I—VIII. London (1839).

The Works of *W. Shakespeare.* By J. P. Collier. Vol. I—VIII. London 1842—44.

The Dramatic Works of *W. Shakespeare.* By S. W. Singer. Vol. I—X. London 1856.

[1]) Die von der New Shakspere Society veranstalteten Ausgaben sehe man unten im Verzeichniß der Veröffentlichungen der Gesellschaft.

The Works of *W. Shakespeare*. By A. Dyce. Vol. I—VI. Lond

The Works of *W. Shakespeare*. By A. Dyce. Second Ed. London 1864—67.

Shakspere's Werke. Hgg. und erklärt von N. Delius. Neue Ausgab Elberfeld 1864. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Shakspere's Werke. Hgg. von N. Delius. 5. (Stereotyp-) Auflage Elberfeld 1882. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

The Works of *Shakespeare*. Ed. by H. Staunton. Vol. I—III. L

The Works of *W. Shakespeare*. By R. Gr. White. Vol. I—XII.

The Dramatic Works of *W. Shakspeare*. By W. Hazlitt. Vol. don 1865.

The Supplementary Works of *W. Shakspeare*, comprising his Doubtful Plays. By W. Hazlitt. London 1865.

The Works of *W. Shakespeare*. From the Text of A. Dyce's sec Vol. I—VII. Leipzig, Tauchnitz, 1868. (Geschenk des Herrn Verl

Doubtful Plays of *W. Shakespeare*. Leipzig, Tauchnitz, 1869. ((Herrn Herausgebers M. Moltke in Leipzig.)

Cassell's Illustrated *Shakespeare*. The Plays of *Shakespeare*. and M. C. Clarke. Vol. I—III. London.

Shakspere's sämmtliche Werke. Englischer Text, berichtigt von B. Tschischwitz. Bd. 1. (Hamlet.) Halle 1869. (Geschen Herausgebers.)

A New Variorum Edition of *Shakespeare*. Ed. by H. H. Furness. London and Philadelphia 1871—92. (Geschenk des Herrn Herausg

The Works of *W. Shakespeare* in reduced Facsimile from the famou Edition of 1623. With an Introduction by J. O. Halliwell-Phil don 1876. (Geschenk des Fräuleins Pauline Bruns in Coburg.)

The Leopold *Shakspere*. The Poet's Works, in Chronological Ord Text of Professor Delius, with The Two Noble Kinsmen and E and an Introduction by F. J. Furnivall. Illustrated. London, Pa York [1877].

The Works of *W. Shakespeare*. The Globe Edition. Ed. by \ and W. A. Wright. London 1878. (Geschenk des Fräuleins P in Coburg.)

The Works of *W. Shakspere*. Ed. with Critical Notes and Introduc by W. Wagner and L. Proescholdt. Vol. I—XII. Hamburg (Geschenk des Herrn Dr. Proescholdt in Homburg v. d. H.)

The Complete Works of *W. Shakespeare*, with a Life of the Poet, Foot-notes, Critical Notes, and a Glossarial Index. Harvard Edit N. Hudson. Vol. I—XX. Boston 1880—81. (Geschenk des Furness in Boston.)

The Dramatic Works of *W. Shakespeare*; adapted for Family I Th. Bowdler. New Ed. London.

The Hamnet *Shakspere*. Part I—VII. By A. P. Paton. Edinburg

The Bankside *Shakespeare*. Ed. by A. Morgan. Vol. I—XX. New Yo

The Comedies, Histories, and Tragedies of Mr. *William Sh* presented at the Globe and Blackfriars Theatres, circa 1591—1623 text furnished the Players, in parallel pages with the first revis with Critical Introductions. The Bankside Shakespeare, ed. gan. I. The Merry Wives of Windsor. II. The Taming of New York 1888.

Shakespeare's Select Plays. Ed. by J. Hunter. (Richard II. R Henry VIII. Julius Caesar. Coriolanus. As You Lik Merchant of Venice. The Tempest. Hamlet. Twelfth N

Lear. Macbeth. Othello. Antony and Cleopatra. Midsummer Night's Dream. King Henry IV. Part I. II. King John. Cymbeline. The Merry Wives of Windsor. Troilus and Cressida. King Henry VI. Part I—III. All's Well That Ends Well. The Two Gentlemen of Verona. The Comedy of Errors. Love's Labour's Lost. Timon of Athens.) London 1869—73.

Shakespeare's Select Plays. Ed. by W. G. Clark and W. A. Wright. (The Merchant of Venice — Richard II. — Macbeth. — Hamlet. — The Tempest. — King Lear. — As You Like It. — Julius Caesar. — A Midsummer Night's Dream.) Oxford 1869—78.

Select Plays of *Shakspere*. Rugby Edition. As You Like It. Ed. by Ch. E. Moberly. — Coriolanus. Ed. by R. Whitelaw. — Macbeth. Ed. by Ch. E. Moberly. — Hamlet. Ed. by Ch. E. Moberly. — King Lear. Ed. by Ch. E. Moberly. — The Tempest. Ed. by J. S. Phillpotts. — King Henry V. Ed. by Ch. E. Moberly. — London, Oxford and Cambridge 1872—81.

All's Well That Ends Well. — Antony and Cleopatra. — As You Like It. — Comedy of Errors. — Coriolanus. — Cymbeline. — Hamlet. — King Henry IV. Part I. II. — King Henry V. — King Henry VI. Part I—III. — King Henry VIII. — King John. — Julius Caesar. — King Lear. — Love's Labour's Lost. — Macbeth. — Measure for Measure. — The Merchant of Venice. — The Merry Wives of Windsor. — A Midsummer-Night's Dream. — Much Ado about Nothing. — Othello. — Pericles. — King Richard II — King Richard III. — Romeo and Juliet. — The Taming of the Shrew. — The Tempest. — Timon of Athens. — Troilus and Cressida. — Twelfth Night. — The Two Gentlemen of Verona. — The Winter's Tale. Ed., with Notes, by W. J. Rolfe. New York 1881—83. (Geschenke des Herrn H. H. Furness in Philadelphia)

Pseudo-Shakespearian Plays. Ed. by K. Warnke and L. Proescholdt. I. The Comedie of Fair Em. II. The Merry Devil of Edmonton. III. King Edward III. IV. The Birth of Merlin. V. Arden of Feversham. Halle 1883—88. (Geschenke des Herrn Dr. L. Proescholdt in Homburg v. d. H.)

All's Well, That Ends Well. London 1756.

Coriolanus. Ed. by F. A. Leo. London and Berlin 1864. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Cymbeline. London 1734.

Cymbeline. [Lacy's Acting Edition.] London [1864]. (Geschenk des Herrn Karl Eitner in Weimar.)

The Tragicall Historie of Hamlet. London 1603. (Lithographisches Facsimile, nach dem Exemplar und auf Kosten des Herzogs von Devonshire, in 40 Exemplaren. — Geschenk des Herrn Timmins in Birmingham.)

The Tragicall Historie of Hamlet. London 1604. (Facsimile und Geschenk wie vorher.)

Hamlet, 1603; Hamlet, 1604; being exact Reprints of the First and Second Editions . . . by S. Timmins. London 1860. (2 Exemplare, wovon eins Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Hamlet: the First Quarto, 1603; — Facsimile in Photolithography by W. Griggs, with Forewords by F. J. Furnivall. London 1879.

Hamlet: the Second Quarto, 1604; a Facsimile in Photolithography by W. Griggs, with Forewords by F. J. Furnivall. London 1880.

Hamlet. London 1758.

Hamlet, and As You Like It. A Specimen of a New Edition of Shakespeare. London 1819.

Hamlet. Met ophelderingen voorzien door S. Susan. Deventer 1849.

Hamlet. Hgg. von K. Elze. Leipzig 1857.

Hamlet. Ed. by K. Elze. Halle 1882. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Hamlet. Uitgegeven en verklaard door A. C. Loffelt. Utrecht 1867.

Hamlet. Erklärt von J. Heussi. Parchim 1868.

Hamlet. Englisch und deutsch. Neu übersetzt und erläutert von M. Moltke. Seite IX—LXXXVIII und 1—64. Leipzig 1869—71. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Hamlet. Ed. by F. H. Stratmann. London and Krefeld 1869.

Hamlet. Erklärt von H. Fritsche. Berlin 1880. (Geschenk eines Ungenannten.)

King Henry IV. Part I: The First Quarto, 1598. A Facsimile in Photo-lithography by W. Griggs, with Forewords by H. A. Evans. London.

King Henry IV. Part II: The Quarto of 1600. A Facsimile in Photo-lithography by W. Griggs, with Forewords by H. A. Evans. London.

King Henry V. London 1759.

King Henry V. The First Quarto, 1600. A Facsimile by Ch. Praetorius. With an Introduction by A. Symons. London 1886.

King Henry V. The Third Quarto, 1608. A Facsimile by Ch. Praetorius. With an Introduction by A. Symons. London 1886.

The Famous Victories of Henry V. The earliest known Quarto, 1598, a Facsimile in Foto-lithography by Ch. Praetorius. With an Introduction by P. A. Daniel. London 1887.

The First Sketches of The Second and Third Parts of King Henry VI. Ed. by J. O. Halliwell. London 1843. (Geschenk des Fräuleins P. Bruns in Coburg.)

King Henry VIII., arranged by Ch. Kean. 6. Ed. London 1855.

King John. London 1754.

The Troublesome Raigne of John, King of England. The First Quarto, 1591, which *Shakspere* rewrote (about 1595) as his 'Life and Death of King John'. Part I. II. A Facsimile, by Photo-lithography, by Ch. Praetorius, with Forewords by F. J. Furnivall. London 1888.

Julius Caesar. London 1751.

Julius Caesar. Für den Schulgebrauch erklärt von L. Riechelmann. Leipzig 1867. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

King Lear. Revised, with Alterations, by N. Tate. London 1769.

King Lear: The First Quarto, 1608. A Facsimile by Ch. Praetorius. With Introduction by P. A. Daniel. London 1885.

King Lear: The Second Quarto, 1608. A Facsimile by Ch. Praetorius. With Introductory Notice by P. A. Daniel. London 1885.

Loves Labors Lost: The First Quarto, 1598. A Facsimile in Photo-lithography by W. Griggs, with Forewords by F. J. Furnivall. London.

Macbeth. London 1755.

Macbeth. With Explanatory Notes selected from Dr. Johnson's and Mr. Steevens's Commentaries. Göttingen 1778. (Geschenk des Herrn Grafen York von Wartenburg in Weimar.)

Macbeth, ed. by M. P. Lindo. Arnhem 1853.

Macbeth. Edition classique par J. Darmesteter. Paris 1881

Shakespeare's Macbeth nach der Folio von 1623 mit den Varianten der anderen Folios hgg. von A. Wagner. Halle 1890. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Measure for Measure. London 1734.

The Merchant of Venice. London 1755.

The Merchant of Venice. Ed. with Notes, by W. J. Rolfe. New-York 1872.

The Merchant of Venice. Für den Schulgebrauch erklärt von L. Riechelmann. Leipzig 1876. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

The Merchant of Venice. Mit Einleitung, Anmerkungen und Wörterbuch hgg. von H. Isaac. Berlin 1884. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

The Merchant of Venice: The First (the worse) Quarto, 1600. A Facsimile in Photo-lithography by W. Griggs, with Forewords by F. J. Furnivall. London.

Merchant of Venice: The Second (and better) Quarto, 1600. A Facsimile in Foto-lithography by Ch. Praetorius. With Forewords by F. J. Furnivall. London 1887.

Merry Wives of Windsor: The First Quarto, 1602. A Facsimile in Photo-lithography by W. Griggs, with introduction by P. A. Daniel. London.

Midsummer Night's Dream. The First Quarto, 1600. A Facsimile in Photo-lithography, by W. Griggs, with Introduction by J. W. Ebsworth. London 1880.

Midsummer Night's Dream. The Second Quarto, 1600. A Facsimile in Photo-lithography by W. Griggs, with Introduction by J. W. Ebsworth. London 1880.

Much Ado About Nothing. Photo-lithographed from the matchless Original of 1600 in the Library of the Earl of Ellesmere. London 1864.

Much Adoe About Nothing. The Quarto Edition, 1600. A Facsimile by Ch. Praetorius. With Introduction by P. A. Daniel. London 1886.

Othello. London 1756.

Othello: The First Quarto, 1622 A Facsimile by Ch. Praetorius. With Introduction by H. A. Evans. London 1885.

Othello: The Second Quarto, 1630. A Facsimile by Ch. Praetorius. With Introduction by H. A. Evans. London 1885.

Richard II. By H. G. Robinson. Edinburgh 1867.

King Richard II. The First Quarto, 1597. A Facsimile in Photo-lithography by Ch. Praetorius, with an Introductory Notice by W. A. Harrisson. London 1888.

King Richard II. The First Quarto, 1597. A Facsimile in Photo-Lithography by W. Griggs. With an Introduction by P. A. Daniel. London 1890.

King Richard II. The Third Quarto, 1608. A Facsimile in Photo-lithography by Ch. Praetorius. With an Introductory Notice by W. A. Harrisson. London 1888.

The Life and Death of King Richard II. Qo. 5, 1634. A Facsimile in Photo-lithography by Ch. Praetorius. With an Introductory Notice by P. A. Daniel. London 1887.

Richard III. Alter'd from *Shakespear* by C. Cibber. London 1757.

Richard III. Revised by J. P. Kemble. London 1818.

Richard III. The First Quarto, 1597. A Facsimile in Photo-lithography by W. Griggs, with an Introduction by P. A. Daniel. London.

Richard III. The Third Quarto, 1602. A Facsimile in Photo-lithography by Ch. Praetorius. With an Introductory Notice by P. A. Daniel. London 1888.

Richard III. The Sixth Quarto, 1622. A Facsimile in Photolithography by Ch. Praetorius. With an Introductory Notice by P. A. Daniel. London 1889.

Romeo and Julietta. With Alterations, and an Additional Scene; by D. Garrick. London 1768.

Romeo and Juliet. The First Quarto, 1597. A Facsimile by Ch. Praetorius. With Introduction by H. A. Evans. London 1886.

Romeo and Juliet. The Second Quarto, 1599. A Facsimile by Ch. Praetorius. With Introduction by H. A. Evans. London 1886.

Romeo and Juliet. The Undated Quarto. A Facsimile by Ch. Praetoriu With Introductory Notice by H. A. Evans. London 1887.

The Taming of a Shrew. The First Quarto, 1594. (The Play revized another Writer and Shakspere into 'The Taming of the Shrew'). A Facsimi by Photo-lithography by Ch. Praetorius. With Forewords by F. J. Furn vall. London 1886.

The Tempest. Ed., with Notes, by W. J. Rolfe. New-York 1871.

The Tempest. Erklärt von W. Riechelmann. Berlin 1881. (Geschenk d Herrn Herausgebers.)

The Winter's Tale; with Alterations by J. P. Kemble. Now first publishe as it is acted by Their Majesties' Servants of the Theatre Royal, Drury Lan London 1802.

Troilus and Cressida: The First Quarto 1609. A Facsimile in Photo-lith graphy by W. Griggs, with an Introduction by H. P. Stokes. London.

Twelfth Nigth; or, What You Will. Students' Tauchnitz Ed. Mit deutsche Erläuterungen und einem Anhange von H. Conrad. Leipzig 1887. (Geschei des Herrn Herausgebers.)

Shakespeare and Fletcher. The Two Noble Kinsmen. Ed. by W. W. Skee Cambridge 1875.

The Two Noble Kinsmen. Ed. by W. J. Rolfe. New-York 1883. (Gesche des H. H. Furness in Philadelphia.)

Shakspere and Others. The First Part of The Contention. The First Quar 1594. A Facsimile by Photolithography, by Ch. Praetorius. With Fo words ... by F. J. Furnivall. London 1889.

The Whole Contention (1619). Part I. II. The Third Quarto, 1619. A Fa simile by Photolithography, by Ch. Praetorius. With Forewords by F. Furnivall. London 1886.

Pericles. The First Quarto, 1609. A Facsimile by Ch. Praetorius with Int duction by P. Z. Round. London 1886.

Pericles. The Second Quarto, 1609. A Facsimile by Ch. Praetorius. W Introduction by P. Z. Round. London 1886.

Titus Andronicus, partly by *W. Shakspere.* The First Quarto, 1600. A F simile by Ch. Praetorius. With an Introduction by A. Symons. Lond

The True Tragedy. The First Quarto, 1595. A Facsimile by Photolithogra by Ch. Praetorius. With Introduction by Th. Tyler. London 1891.

* * *

The Poems of *Shakspeare.* Ed. by R. Bell. London.

Venus and Adonis, from the hitherto unknown Edition of 1599; The Pa sionate Pilgrim, from the First Edition of 1599; Epigrammes, wri by Sir J. Davies, and certaine of Ovid's Elegies, translated by Chr. Marlo Ed. by Ch. Edmonds. London 1870.

Venus and Adonis. The First Quarto, 1593. A Facsimile in Photo-lithogra by W. Griggs, with an Introduction by A. Symons. London.

Adaptation of Shakespeare's Poem Venus and Adonis. By F. Tompk S. l. et a. (Geschenk des Herrn Geh. Hofraths Dr. J. Petzholdt in Dresden

The Passionate Pilgrim (by *Shakspere, Marlowe, Barnfield, Griffin,* a *other Writers unknown*). The First Quarto, 1599. A Facsimile by W. Grig with an Introduction by E. Dowden. London.

Lucrece. The First Quarto, 1594. A Facsimile by Ch. Praetorius. With Fo words by F. J. Furnivall. London.

The Sonnets, and a Lover's Complaint. Reprinted in the Orthograp and Punctuation of the Original Edition of 1609. London 1870.

The Sonnets. The First Quarto, 1609. A Facsimile in Photo-lithography by Ch. Praetorius. With an Introduction by Th. Tyler. London.

The Sonnets; reproduced in Facsimile. From the Original in the Library of Bridgewater House. London 1862.

The Sonnets, rearranged and divided into four Parts. With an Introduction and Explanatory Notes. London 1859.

The Sonnets. Ed. by E. Dowden. London 1881.

Shakespeare's Sonnets. Ed., with Notes and Introduction, by Th. Tyler. London 1890.

II. A. Uebersetzungen und Bühnenbearbeitungen der Dramen Shakespeare's.

1) In deutscher Sprache.

Shakespear's Theatralische Werke. Aus dem Englischen übersetzt von Herrn Wieland. Bd. 1—8. Zürich 1762—66.

Shakespear's Schauspiele. Neue Ausgabe. Von J. J. Eschenburg. Bd. 1—12. Zürich 1775—1777. (Geschenk des Herrn Oberhofmarschalls Freiherrn H. von Friesen in Dresden).

Shakspears Schauspiele. Neue verbesserte Auflage. Bd. 1—22. Straßburg 1778 — Mannheim 1783. (Geschenk des Fräuleins Pauline Bruns in Coburg.)

Shakespeare's Dramatische Werke, übers. von A. W. Schlegel. 1.—8. Th. Berlin 1801.

Shakspeare's Schauspiele von J. H. Voß und dessen Söhnen H. Voß und A. Voß. Bd. 1—3. Leipzig 1818—19. 4—9. Stuttgart 1822—29. (Geschenk der Buchhandlung F. A. Brockhaus in Leipzig.)

Shakspeare's dramatische Werke, übersetzt von Ph. Kaufmann. Th. 1—4. Berlin und Stettin 1830—36.

Shakspeare's dramatische Werke, übersetzt von E. Ortlepp. Bd. 1—8. Nachträge. Bd. 1—4. Stuttgart 1830—40.

Shakspere'sche Dramen. Uebersetzt von C. Heinichen. Heft 1—5. Bonn 1858—61. (Geschenk des Herrn Geh. Regierungsrats Dr. Delius in Bonn).

Shakespeare in deutscher Uebersetzung. Bd. 1—9. Hildburghausen 1867. (Geschenk des Herrn Dr. Panse in Weimar.)

Shakespeare's dramatische Werke. Deutsche Volksausgabe. Herausgegeben von M. Moltke. Bd. 1—12. Leipzig (1868). (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Shakespeare's dramatische Werke nach der Uebersetzung von A. W. Schlegel und L. Tieck sorgfältig revidiert und theilweise neu bearbeitet etc., unter Redaction von H. Ulrici herausgegeben durch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 1—12. Berlin 1867—71. (Geschenk des Herrn Verlegers.)

Shakespeare's dramatische Werke. Nach den Schlegel-Tieck'schen Uebersetzungen für die deutsche Bühne bearbeitet von W. Oechelhäuser. Bd. 1—27. Berlin 1870 — Weimar 1878. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

Shakspere's sämmtliche dramatische Werke in drei Bänden. Uebersetzt von Schlegel, Benda und Voß. Leipzig, Ph. Reclam o. J. [1876.] (Geschenk des Herrn Herausgebers M. Moltke in Leipzig.)

Shakespeare's Werke. Für Haus und Schule deutsch mit Einleitungen und Noten bearbeitet von A. Hager. Bd. 1—3. Freiburg i. Breisgau 1877—78. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

Shakespeare's dramatische Werke nach der Uebersetzung von A. W. Schlegel, Ph. Kaufmann und Voß revidiert und theilweise neu bearbeitet, mit Einleitungen versehen und hgg. von M. Koch. Bd. 1—4. Stuttgart 1882. Bd. 5—12. Stuttgart. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Shakespeare's dramatische Werke. Uebersetzt von A. W. v. Schlegel und L. Tieck. Im Auftrag der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft herausgegeben und mit Einleitungen versehen von W. Oechelhäuser. Stuttgart 1891.

Familien-Shakspeare. Eine zusammenhängende Auswahl aus Shakspeare's Werken in deutscher metrischer Uebertragung. Mit Einleitung etc. von O. L. B. Wolff. Leipzig 1849.

Shakespeare's Historien. Deutsche Bühnenausgabe von F. Dingelstedt. Bd. 1—3. Berlin 1867.

Shakespeare's Antonius und Cleopatra. Auf Grundlage der Tieck'schen Uebersetzung neu bearbeitet und für die Bühne eingerichtet von F. A. Leo. Halle 1870. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

Antonius und Cleopatra. Trauerspiel in 5 Aufzügen von Shakspere. Nach Delius' Ausgabe für die Bühne übersetzt und bearbeitet von G. Frhr. Vincke. Freiburg i. Br. 1876. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

Cymbelin. Schauspiel in 5 Aufzügen von Shakspere. Nach Delius' Ausgabe für die Bühne übersetzt und bearbeitet von G. Frhr. Vincke. Freiburg i. Br. 1873. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

Shakspere's König Eduard der Dritte. Uebersetzt und mit einem Nachwort begleitet von M. Moltke. Leipzig. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Ende gut, Alles gut. Schauspiel in 5 Aufzügen nach Shakspere. Nach Delius' Ausgabe für die Bühne übersetzt und bearbeitet von G. Frhr. Vincke. Freiburg i. Br. 1871. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

Hamlet, Prinz von Dännemark. Ein Trauerspiel in 6 Aufzügen. [Nach Shakspeare von F. L. Schröder.] Zum Behuf des Hamburgischen Theaters. Hamburg 1777.

Hamlet, Prinz von Dännemark. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen nach dem Shakespear. Aufgeführt von der unter Direktion des Herrn Andre Schopf stehenden deutschen Schauspieler-Gesellschaft. Augsburg 1777. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Leo in Berlin.)

Hamlet, Prinz von Dännemark. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen nach Shakspear. Zum Behuf des Frankfurter Theaters. Frankfurt und Offenbach 1779. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Leo in Berlin.)

Hamlet, Prinz von Dännemark. Ein Trauerspiel in sechs Aufzügen. Zum Behuf des Hamburgischen Theaters. Neue Auflage. Hamburg 1781. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Leo in Berlin.)

Hamlet, Prinz von Dännemark. Ein Trauerspiel in sechs Aufzügen. Zum Beh des Hamburgischen Theaters. Nebst Brockmann's Bildniß als Hamlet. Ne Auflage. Hamburg 1782.

Hamlet, Prinz von Dännemark. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. N Shakespear. (Hamburgisches Theater. Bd. 3. Hamburg 1788.)

Shakspeare's Hamlet, für das deutsche Theater bearbeitet von K. J. Sch Leipzig 1806.

— — Neue unveränderte Ausgabe. Leipzig 1819.

Hamlet. Trauerspiel in sechs Aufzügen von W. Shakespear. Nach Goe Andeutungen im Wilhelm Meister und A. W. Schlegel's Uebersetzung fü deutsche Bühne bearbeitet von A. Klingemann. Leipzig und Altenburg

Hamlet, eine Tragödie von W. Shakespeare. Uebersetzt von J. B. M hart. Sulzbach 1830.

Shakspeare's Hamlet, in deutscher Uebertragung [von F. Jencken]. burg 1834.

Hamlet, von W. Shakspeare, übersetzt von R. J. L. Samson von Hi stiern. Dorpat 1837.

Die erste Ausgabe der Tragödie Hamlet von W. Shakespeare. Londo Uebersetzt von A. Ruhe. Inowraclaw 1844.

Hamlet, Prinz von Dänemark. Tragödie des Shakspeare. Deutsch Lobedanz. Leipzig 1857. (Geschenk der Verlagsbuchhandlung.)

Hamlet, Prinz von Dänemark. Drama von W. Shakspeare, übersetz

en. Nr. 116 des Bühnen-Repertoires des Auslandes, herausgegeben von
ı [L. Schneider]. [Berlin.]

ɜt, Prinz von Dänemark. Von W. Shakespeare. In wort- und sinnuer Prosa-Uebersetzung von C. Hackh. Stuttgart 1874.

ᵎt. Große Oper. Nach Shakespeare von M. Carré und J. Barbier. ɜch von W. Langhans. Musik von A. Thomas. Berlin 1869.

travestirte Hamlet. Eine Burleske in deutschen Knittelversen mit ien und Chören von K. L. Gieseke. Wien 1798.

ız Hamlet von Dännemark. Marionettenspiel [von J. F. Schink]. Berlin 99. — 2. verb. Aufl. Berlin 1800.

ılet. Eine Karrikatur in drey Aufzügen, mit Gesang in Knittelreimen. n J. Perinet. Wien 1807.

ıkespear in der Klemme oder Wir wollen doch auch den Hamlet elen. Ein Vorbereitungsspiel zur Vorstellung des Hamlets durch Kinder, n Schink, aufgeführt im k. k. Kärntnerthor Theater. Wien 1780.

neue Hamlet. In drey Acten. Nebst einem Zwischenspiele Pyramus d Thisbe genannt, in zwey Acten. Von Herrn von Mauvillon. Grätz 1800.

z Hammelfett und Prinzessin Pumphelia. Eine Trauerposse für lichinell- und Kasperletheater von Dr. Sperzius. Neu-Ruppin. (Geschenk ıes Ungenannten.)

ɜare's König Heinrich VIII., übersetzt von W. Grafen von Bauin. Hamburg 1818.

Heinrich VIII. Schauspiel von Shakespeare. In das Deutsche übern von S. H. Spiker. Berlin 1837.

Caesar oder Die Verschwörung des Brutus. Ein Trauerspiel in sechs lungen von Shakespeare. Für die Mannheimer Bühne bearbeitet [von I. von Dalberg]. Mannheim 1875.

aufmann von Venedig. Schauspiel in fünf Aufzügen von Shake-re. Für die Darstellung eingerichtet von C. A. West. Wien 1841.

omödie der Irrungen. Lustspiel in drei Akten von W. Shakespere. die Bühne eingerichtet von K. von Holtei. Berlin 1849.

Lear. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Nach Shakespear [von . Schröder. Hamburg 1778.

Lear. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Nach Shakespear. Auf Augsburger Theater zum ersten Mal aufgeführt unter der Direktion Herrn ɜaneder's. 1779.

Lear. Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespeare. Neu über-, und für die deutsche Bühne frei bearbeitet, von J. B. von Zahlhas. ıen 1824.

ɜeare's König Lear. Für die Bühne übersetzt von Beauregard Pandin ?. von Jariges]. Zwickau 1824.

Lear. Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespeare. Für die Darıng eingerichtet von C. A. West. Wien 1841.

für Maaß. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Nach Shakespear. erin und Wismar 1791.

für Maaß. Schauspiel in fünf Aufzügen von Shakspere. Nach Delius' abe für die Bühne übersetzt und bearbeitet von G. Frhr. Vincke. Freii. Br. 1871. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

th, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. [Von G. Stephani dem jüngeren.] n 1774.] (Geschenk des Herrn Grafen York von Wartenburg in Weimar.)

th, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespear. Fürs hiesige ter adaptirt und herausgegeben von F. J. Fischer. Prag 1777.

ıth, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen nach Schakespear von H. L. Wag-Frankfurt a. M. 1779.

Macbeth, ein Trauerspiel von Shakespear, zur Vorstellung auf dem Hoftheat zu Weimar eingerichtet von Schiller. 2. Aufl. Tübingen 1801.

Shakespeare's Macbeth. Uebersetzt von S. H. Spiker. Berlin 1826.

Shakespeare's Macbeth, übersetzt von K. Lachmann. Berlin 1829.

Shakspere als Vermittler zweier Nationen. Von K. Simrock. Probeband. Ma beth. Stuttgart und Tübingen 1842.

Shakspere's Macbeth, übersetzt von A. Jacob. Berlin 1848.

Macbeth nach *Shakespeare.* [Von R. Gericke.] Als Manuskript gedruc Weinheim 1867.

Shakespeare's Macbeth, übersetzt und kritisch beleuchtet von G. Meßm München 1875.

Macbeth metrisch in's Deutsche übersetzt (mit gegenüber gedrucktem Origin von G. Solling. Wiesbaden 1878. (Geschenk des Herrn Geheimen Regierung raths Dr. Delius in Bonn.)

Othello, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen nach Shackespear. Frankfurt u Leipzig 1769.

Shakspear's Othello. Aus dem Englischen von L. Schubart. Leipzig 1802.

Othello. Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespeare. Für die Darstellu eingerichtet von C. A. West. Wien 1841.

Richard der zweyte, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespear, fü hiesige Theater adaptirt. Prag 1777.

Shakespear's Richard II. Ein Trauerspiel für die deutsche Schaubühne v O. von Gemmingen. Mannheim 1782.

Shakspeare's Richard II., Heinrich IV. und Heinrich V. Uebersetzt v R. J. L. Samson von Himmelstiern. Bd. 1. 2. Riga 1848.

Richard III., ein Trauerspiel in 5 Aufzügen nach Weiße [und Schäckespea Für die Schuchische Bühne bearbeitet von dem Schauspieler C. Steinbe Königsberg i. Pr. 1786.

Romeo und Julie, ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen [von Ch. Weiße]. 2. Aufl. Leipzig 1776. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Leo Berlin.)

Romeo und Julie. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen nach Shakespear fi fürs deutsche Theater bearbeitet [von Ch. Bretzner]. Leipzig 1796.

Romeo und Julie. Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespeare. Zur D stellung eingerichtet von C. A. West. Wien 1841.

Romeo und Julia. Tragödie des Shakspeare. Deutsch von E. Lobeda Leipzig 1855. (Geschenk der Verlagshandlung.)

Der Sturm, oder Die bezauberte Insel. Ein Schauspiel in zwei Aufzügen na Shakespear von Schink. Wien 1780.

Der Sturm, oder Die bezauberte Insel. Ein Singspiel in zwey Aufzügen. Na dem Shakespearschen Schauspiel: Der Sturm bearbeitet von J. W. Cassel 1798.

Shakespeare's Sturm. Deutsch von F. Dingelstedt. Hildburghausen 18 (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Shakspeare's Troilus und Cressida. Uebersetzt von Beauregard Pand [K. F. von Jariges.] Berlin 1824.

Die beyden Veroneser. Ein Schauspiel in 4 Aufzügen. Nach Shakespea Schauspiele, gleiches Namens, bearbeitet von Kleediz. Schneeberg 1802.

Viel Lärm um Nichts. Lustspiel in vier Aufzügen von Shakspere. Na Delius' Ausgabe für die Bühne übersetzt und bearbeitet von G. Frhr. Vinc Freiburg i. Br. 1877. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

Viola. Lustspiel in fünf Aufzügen. Nach *Shakespeare's* Was Ihr wollt. F die Bühne bearbeitet von Deinhardstein. Wien 1841.

Die lustigen Weiber zu Windsor. Ein Lustspiel v. Shakespear. Göttingen 1786.

Die lustigen Weiber von Windsor von *Shakspeare*. Neu und getreu übersetzt [von W. Motherby]. Königsberg 1826.

Shakespeare. De lostgen Wiewer von Windsor, en 't Plattdietsche äwersett von R. Dorr. Liegnitz 1877. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Gideon von Tromberg. Eine Posse in drey Aufzügen nach [den lustigen Weibern von Windsor von] Shakespear. Von W. H. Brömel. 1794.

Die lustigen Weiber in Wien. Ein Sittengemählde in vier Aufzügen. Nach *Shakespear's* lustigen Weiber von Windsor. Innsbruck und Leipzig 1794. (Geschenk des Herrn Verlegers, J. A. Barth, in Leipzig.)

Wie es euch gefällt. Lustspiel in 5 Aufzügen von Shakespeare. Nach A. W. von Schlegel's Uebersetzung für die deutsche Bühne eingerichtet von J. Pabst. Dresden 1864.

Der Widerspenstigen Zähmung. Komische Oper nach Shakespeare's gleichnamigem Lustspiel frei bearbeitet von J. V. Widmann. Musik von H. Goetz. Leipzig. (Geschenk der Großherzoglichen General-Intendanz in Weimar.)

Kunst über alle Künste. Ein bös Weib gut zu machen. Eine deutsche Bearbeitung von Shakespeare's The Taming of the Shrew aus dem Jahre 1672. Neu herausgegeben von R. Köhler. Berlin 1864. (Geschenk des Herausgebers.)

Vier Schauspiele von *Shakespeare* (Eduard III. Thomas Cromwell. Sir John Oldcastle. Der Londoner verlorne Sohn). Uebersetzt von L. Tieck. Stuttgart und Tübingen 1836.

2) In niederländischer Sprache.

De Werken van *W. Shakespeare*. Vertaald door L. A. J. Burgersdijk. 1.—12. deel. Leiden 1886—88. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Cymbeline van *Shakspere*. Vertaald door L. A. J. Burgersdijk. Utrecht 1878. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Hamlet, Prins van Denemark. Treurspel, naar het Engelsch van W. Shakspere, door A. S. Kok. Haarlem 1860.

Julius Cæsar van *Shakspeare* in vlaamsche tale door E. Lauwers zoo goed mogelijk overgedicht. Leuven 1882.

Macbeth, Treurspel van W. Shakespeare, uit het Engelsch, in de voetmaat van het oorspronkelijke, vertaald en opgehelderd door Jurriaan Moulin. Kampen 1835.

Shakspeare. Macbeth, Drama in't Nederlandsch vertaald door N. Destanberg. Gent 1869. (Geschenk des Herrn Oberbibliothekars Vanderhaeghen in Gent.)

3) In friesischer Sprache.

De Keapman fen Venetien in Julius Cesar, twa Toneelstikken, fen Willem Shakspeare: uut it Ingels foarfrieske trog R. Posthumus. Grinz 1829.

4) In dänischer Sprache.

W. Shakspeare's Tragiske Værker, oversatte af P. Foersom [og P. F. Wulff]. 1.—6. Deel. Kiøbenhavn 1807—1818.

Hamlet, Prinz af Dannemark. Tragœdie af Shakespear. Oversat af Engelsk. Kiöbenhavn 1777.

En Skiærsommernats Drøm. Lystspil af Shakespeare. Oversat af A. Oehlenschläger. Kiøbenhavn 1816.

Stormen. Et Syngespil i tre Afdelinger af W. Shakespeare. Omarbeidet til Kunzens efterladte Partitur af L. Chr. Sander. Kjøbenhavn 1818.

5) In isländischer Sprache.

Hamlet Dana-prins. Sorgarleikur (Tragedía). Eptir W. Shakspeare. Í íslenzkri þýðingu eptir Matthías Jochumsson. Reykjavík 1878.

Lear Konungur. Sorgarleikur eptir W. Shakspeare. Í íslenzkri þýðingu eptir Steingrím Thorsteinsson. Reykjavík 1878.

Macbeth. Sorgarleikur (Tragedia) eptir W. Shakespeare. Matthías Jochumsson hefir íslenzkað. Reykjavík 1874.

6) In schwedischer Sprache.

Shakspeare's Dramatiska Arbeten, efter C. A. Hagbergs öfversättning med hänsyn till den sceniska framställningen och för läsning i hemmet bearbetade af W. Bolin. Med illustrationer af Sir J. Gilbert. I—IV. Lund (1879—87).

Köpmannen i Venedig. Skådespel i fem Akter af W. Shakespear. Försvenskadt och för scenen behandladt af N. Arfwidsson. Stockholm 1854.

7) In lateinischer Sprache.

Guilielmi Shaksperii Julius Cæsar. Latine reddidit H. Denison. Editio II. Oxonii et Londini 1869.

Shaksperi Iulius Cæsar. Ad textum, qualem N. Delius constituit, anglicum, in senarios latinos transtulit Th. J. Hilgers. Dessaviae 1872. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze.)

8) In französischer Sprache.

Shakespeare traduit de l'Anglois. Par M. Le Tourneur. T. I—XX. Paris 1776—1782.

Oeuvres dramatiques de *Shakspeare*. Traduction nouvelle par R. Laroche, précédée d'une introduction sur le génie de Shakspeare par A. Dumas. T. I. II. Paris 1839—1840.

Hamlet, Prince de Danemark. Drame en vers en cinq actes et huit parties par MM. A. Dumas et P. Meurice. Représenté pour la première fois, à Paris, le 15. Déc 1847. (Théâtre contemporain illustré. 18. et 19. Livraisons. Paris.)

Hamlet, traduit de Shakspeare par P. de Garal. Paris 1868.

Hamlet, Prince de Danemark, tragédie en 5 actes par W. Shakespeare, traduite en prose et en vers, avec une préface et un commentaire critique et explicatif par Th. Reinach. Texte revisé en regard. Paris 1880. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Shakspeare. Jules César. Tragédie, traduite en vers français, précédée d'une étude et suivie de notes par C. Carlhant. 2. édition. Paris 1865.

Le Roi Lear, tragedie en cinq actes et en vers, par M. Ducis. Paris 1789.

Macbeth, tragédie en cinq actes et en vers. Par J. F. Ducis. Nouvelle édition, augmentée de variantes. Paris 1790.

Macbeth, tragédie en cinq actes en vers d'après Shakspeare par L. Halévy. Nouv. édition. Paris 1862.

Macbeth (de Shakspeare), drame en cinq actes, en vers, par J. Lacroix. 2. édition. Paris 1863.

Othello ou le More de Venise, tragédie. Par le citoyen Ducis. Paris, an II.

Le More de Venise, Othello. Tragédie traduite de Shakspeare en vers français, par le Cte. A. de Vigny. Paris 1830.

W. Shakespeare. Othello, le More de Venise. Drame en cinq actes, huit tableaux. Traduction en vers de L. de Gramont. Paris 1882.

Roméo et Juliette, tragédie, par M. Ducis. Paris 1772. (Geschenk des Herrn Freiherrn Wendelin von Maltzahn in Weimar.)

Roméo et Juliette. Tragédie en cinq actes de Shakspeare, traduite en vers français par M. E. Deschamps. Paris 1863. (Geschenk des Herrn Grafen Wolf von Baudissin in Dresden.)

La Tempête: tragédie en 5 actes et en vers de W. Shakespeare. Traduite en vers français par le Chevalier de Chatelain. Londres 1867.

9) In italienischer Sprache.

Opere di *Shakspeare*. Nuova versione italiana di diversi traduttori, edita e corredata di note e dell' analisi del dramma Il Re Lear da G. Jan. Programma e Saggi. Parma 1838.

Opere di *Shakspeare*. Traduzione di G. Carcano. Prima edizione illustrata. Vol. I—XII, Milano, Pisa, Napoli 1875—1882.

Alcune Tragedie e Drammi di *Guglielmo Shakespeare*. Nuova traduzione dall' originale inglese. Vol. I. (Otello. La Tempesta.) II. (Il Re Lear. Macbeth.) III. (Sogno di una notte di mezza stato. Romeo e Giulietta.) Milano 1834.

Amleto di *Shakespeare*. Tradotto in versi e prosa conforme al testo [da L. Matteucci]. Milano 1875.

Cimbelino, tragedia di G. Shakspeare, recata in versi italiani da M. Leoni. Pisa 1815.

Il Mercante di Venezia di G. *Shakspeare*. Versione di P. Santi. Milano 1839.

La Morte di Giulio Cesare. Tragedia di G. Shakspeare, recata in versi italiani da M. Leoni di Parma. Pisa 1815.

Otello, tragedia di Shakspeare, recata in Italiano da I. Valletta. Firenze 1830.

Romeo e Giulietta. Tragedia di G. Shakspeare, recata in versi italiani da M. Leoni di Parma. Firenze 1814.

Romeo e Giulietta di *G. Shakspeare*. Versione di O. Garbarini. Milano 1840.

La Tempesta. Dramma di G. Shakspeare, recata in versi italiani da M. Leoni di Parma. Pisa 1815.

10) In spanischer Sprache.

Obras de *W. Shakspeare*, traducidas fielmente del original inglés por M. de Velasco y Rojas, Marqués de dos Hermanas. Vol. I—III. Madrid 1872—1877.

Hamlet. Tragedia de Guillermo Shakespeare. Traducida ó ilustrada con la vida del autor y notas críticas. Por Inarco Celenio P. A. [L. F. Moratin.] Madrid 1798.

El Príncipe Hámlet, drama trágico-fantástico, en tres actos y en verso, inspirado por el Hámlet de *Shakespeare* y escrito expresamente para el primer actor, Don Antonio Vico, por C. Coello. Madrid 1872.

Macbéth por *Guillermo Shakespeare*. Version al castellano de G. Macpherson. Madrid 1880.

Otelo, el Moro de Venecia, por *Guillermo Shakespeare*. Version al castellano de G. Macpherson. Madrid 1881.

11) In rumänischer Sprache.

Macbeth. Tragoedie in cinci acturi de Shakspeare, tradusĕ d'in englisêsce de P. P. Carp. Jassi 1864.

12) In neugriechischer Sprache.

Ἡ Τρικυμία. Δρᾶμα Οὐϊλιέλμου Σέϊκσπηρ. Μετάφρασις Ι. Πολίλλα. Κερκύρᾳ 1855.

Ἀμλέτος, βασιλόπαις τῆς Δανίας, τραγῳδία τοῦ Ἄγγλου Σαιξπήρου, ἐνστίχως μεταφρασθεῖσα, ὑπὸ Ι. Η. Περβανόγλου. Ἐν Ἀθήναις 1858.

Σαικσπείρου Ῥωμαῖος καὶ Ἰουλιέτα, Ὀθέλλος καὶ Ὁ Βασιλεὺς Λήρ, τραγῳδίαι ἐκ τοῦ Ἀγγλικοῦ μεταφρασθεῖσαι ὑπὸ Δ. Βικέλα. Ἐν Ἀθήναις 1876. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Σαικσπείρου Τραγῳδίαι ἐκ τοῦ Ἀγγλικοῦ μεταφρασθεῖσαι ὑπὸ Δ. Βικέλα. Μέρος Α'—Ε'. Ἐν Ἀθήναις 1876—82. (Geschenk Sr. Excellenz des Herrn Dr. Rangabe, K. Griechischen Gesandten in Berlin.)

Σαιχσπείρου Ὁ Ἔμπορος τῆς Βενετίας. *Κωμῳδία μεταφρασθεῖσα ἐκ τ Ἀγγλικοῦ ὑπὸ Δ. Βικέλα.* Ἐν Ἀθήναις 1884. (Geschenk Sr. Excellenz c Herrn Dr. Rangabe, K. Griechischen Gesandten in Berlin.)

Σαιχσπείρου Τραγῳδία Ῥωμαῖος καὶ Ἰουλιέτα *μεταφρασθεῖσα ἐκ τοῦ Ἀγγλικ ὑπὸ Δ. Βικέλα. Ἔκδοσις νέα ἐπιδιωρθωμένη.* Ἐν Ἀθήναις 1885. (Gesche des Herrn Uebersetzers.)

— *Τραγῳδία* Ὀθέλλος *μεταφρασθεῖσα ἐκ τοῦ Ἀγγλικοῦ ὑπὸ Δ. Βικέλα. Ἔκδο νέα ἐπιδιωρθωμένη.* Ἐν Ἀθήναις 1885. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

— *Τραγῳδία* Ὁ Βασιλεὺς Λὴρ *μεταφρασθεῖσα ἐκ τοῦ Ἀγγλικοῦ ὑπὸ Δ. Βικέλ Ἔκδοσις νέα ἐπιδιωρθωμένη.* Ἐν Ἀθήναις 1886. (Geschenk des Herrn Uebersetzer

Ἀμλέτος. *Τραγῳδία* Σαιχσπείρου. *Ἔμμετρος μετάφρασις Ι.* Πολύλα *προλεγόμενα καὶ κριτικὰς σημειώσεις.* Ἐν Ἀθήναις 1889. (Geschenk des Hei Uebersetzers.)

13) In polnischer Sprache.

Dzieła *Williama Shakespeara.* Przekładał Ignacy Kefaliński. [Sh's Werl Uebersetzt von I. K.] Tom I. Hamlet. Romeo i Julia. Sen w wigil S. Jana. [A Midsummer-Night's Dream.] Tom II. Makbet. Król Lei Burza. [The Tempest.] Wilno 1840—1841.

Dzieła *Williama Shakspeare.* Przekład Johna of Dycalp. [Sh.'s Werl Uebersetzung von John of Dycalp, d. i. Jan Placyd. 3 Bde.:] Puste kobie z Windsoru. Północna godzina. Król Henryk IV. [Merry Wives Windsor. Twelfth Night. King Henry IV.] Wilno 1842—47.

Król Jan. Dramat w pięciu aktach W. Szekspira. Przekład Józefa Ko zeniowskiego. — Sofoklesa Edyp Król. Przekład z Greckiego Alfon Walickiego. [König Johann. Schauspiel in fünf Akten von W. Sh. Uebe setzung von J. Korzeniowski. König Oedipus des Sophokles. Uebersetzung a dem Griechischen von A. Walicki.] Wilno 1845.

Makbet. Tragedya Wilhelma Shakespeara, przełożona z Angielskie wierszem polskim przez Andrzeja Edwarda Koźmiana. [Macbeth. Tı gödie von W. Sh., übertragen aus dem Englischen in polnischen Versen v A. E. Koźmian.] Poznań [Posen] 1857.

Dramata *Willjama Shakspear'a.* Przekład z pierwotworu. [W. Sh's Dram Uebersetzung aus dem Original.] Tom I. Hamlet. Romeo i Julja. Tom Makbeth. Wieczór trzech Króli. [Twelfth Night.] Król Lear. Krot chwila z pomyłek. [The Comedy of Errors.] Tom III. Król Ryszard I Ukrócenie spornéj. [The Taming of the Shrew.) Kupiec wenecki. [T Merchant of Venice.] Wiele hałasu o nic. [Much Ado About Nothin Warszawa 1857—1858. (Die Uebersetzung ist von Josef Paszkowski.)

Juljusz Cezar. Tragedja w pięciu aktach W. Szekspira. Przekład Adar Pajgerta. [Julius Caesar. Tragödie in fünf Akten von W. Sh. Uebersetzu von A. Pajgert.] Lwów [Lemberg] 1859.

Dzieła dramatyczne *Szekspira.* [Sh.'s dramatische Werke.] Tom I. Sen no letniej. [A Midsummer-Night's Dream.] Król Lyr. [King Lear.] Dw panowie z Werony. [The Two Gentlemen of Verona.] Przekład Stanisław Koźmiana. [Uebersetzung von St. Koźmian.] Poznań [Posen] 1866.

Dzieła dramatyczne *W. Shakespeare* (*Szekspira*). Wydanie illustrowa ozdobione 545 drzeworytami rysunku H. C. Selousa. Przekład St. Koźmian J. Paszkowskiego i L. Ulricha z dodaniem życiorysu poety i objaśni pod redakcya J. I. Kraszewskiego. [Sh.'s dramat. Werke. Illustriei Ausgabe mit 545 Holzschnitten nach Zeichnungen von H. C. Selous. Uebersel von St. Koźmian, J. Paszkowski und J. Ulrich; mit einer Lebensbeschreibung d Dichters und Erläuterungen unter Redaktion von J. I. Kraszewski.) T. I—I Warszawa 1875—77.

(Sämmtliche polnische Uebersetzungen sind Geschenke des Herrn St. Krone berg in Warschau, die an letzter Stelle genannte zugleich des Herrn H. Nelke baum in Warschau.)

14) In tschechischer Sprache.

Hamlet, princ Dánský. Truchlohra v pěti jednáních od V. Shakespearea Přeložil J. Malý. V Praze [Prag]. (Geschenk des Herrn Prof. Dr. Elze in Halle.)

15) In wälscher (kymrischer) Sprache.

Yr Eisteddfod. Rhif. 6. Cyf. — II. Hamlet, Tywysog Denmarc. Cyfieithiad Buddugol yn Eisteddfod Llandudno, 1864. Gan „William Stratford", sef Mr. D. Griffiths. Wrexham 1865.

16) In finnischer Sprache.

Shakespeare'n Dramoja. Suomentanut P. Cajander: I. Hamlet, Tanskan prinssi. II. Romeo ja Julia. III. Venetian kauppias. IV. Kuningas Lear. V. Julius Cæsar. VI. Othello. VII. Macbeth. VIII. Coriolanus. IX. Kesäyön unelma [Ein Sommernachtstraum]. Helsingissä 1879—91. — (Geschenk des Herrn Prof. W. Bolin in Helsingfors.)

William Shakespearin Macbeth. Murhenäytelmä wiidessä näytöksessä. Alkuperäisestä suomentanut Kaarlo Slöör. Helsingissä 1864. [W. Sh.'s Macbeth, Trauerspiel in fünf Akten. Aus dem Original in's Finnische übertragen von Karl Slöör. Helsingfors 1864.] (Geschenk des Herrn Professors Dr. Leo in Berlin.)

17) In russischer Sprache.

Н. В. Гербель. Полное собраніе сочиненій Вилліама Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей. 4ое изданіе. С.-Петербургъ 1877—88. (Vollständige Sammlung der Werke Shakspeare's in Uebersetzungen russischer Schriftsteller. 4. Auflage. 3 Bände. — Biographische Skizze von Polevoi. — Ueber Literatur und Theater vor Shakespeare. Von Botkin. — Uebersetzung der Dramen von Satin, Vsev. Müller, Weinberg, Th. B. Müller, Kroneberg, Ostrovsky, Slučevsky, Družinin, Michalovsky, Kanšin, Certelev, Ryžov, Cholodkovsky; Sonette von Gerbel; Dichtungen von Cholodkovsky. — Geschenk des Russ. Staatsraths Herrn Dr. A. v. Stein.)

18) In hebräischer Sprache.

Othello, the Moor of Venice, by Shakspeare. Translated into Hebrew by J. E. S[alkinson]. Edited by P. Smolensky. Vienna 1874.

Shakspeare's Romeo and Juliet. Translated into Hebrew by J. E. S[alkinson]. Wien 1878.

19) In japanischer Sprache.

Paraphrase von Julius Cæsar und Inhaltsangaben von The Merchant of Venice und Romeo and Juliet. (Geschenke des Herrn Professors Dr. E. Hausknecht in Tokio. — Vergl. Sh.-Jahrbuch. Bd. XXIV. S. 108—112.)

II. B. Uebersetzungen der Gedichte Shakespeare's.

Shakspeare's Gedichte. Uebersetzt von E. von Bauernfeld und A. Schumacher. Wien 1827.

Shakspeare's sämmtliche Gedichte. Im Versmaße des Originals übersetzt von E. Wagner. Königsberg 1840.

Shakespeare. Venus und Adonis. Tarquin und Lukrezia. Uebersetzt von J. H. Dambeck. Leipzig 1856. (Geschenk der Verlagshandlung.)

Shakespeare's Sonette in deutscher Nachbildung von F. Bodenstedt. Berlin 1862. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Shakespeare's Gedichte. Deutsch von K. Simrock. Stuttgart 1867.

Shakspere's Sonette. Uebersetzt von H. Freiherrn von Friesen. Dresden 1869. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Shakspere's Sonette, deutsch von B. Tschischwitz. Halle 1870. (Geschenk des Herrn Verlegers.)

Shakespeare's Sonette. Uebersetzt von O. Gildemeister, 2. Aufl. Leipzig 1876. (Geschenk des Fräuleins P. Bruns in Coburg.)

Shakespeare's Southampton-Sonette. Deutsch von F. Krauß. Leipzig 1872.

Probe einer Uebersetzung *Shakespearescher* Sonette von O. Guttmann. Hirschberg 1875. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Shakspere's Sonetten. Vertaald door L. A. J. Burgersdijk. Utrecht 1879. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Shakespeare's Sonetter. Oversatte af A. Hansen. Kjøbenhavn 1885. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Lucretia af *W. Shakspere.* Öfversättning af A. Lindgren. Stockholm [1876].

III. Shakesperiana.

Abbott, E. A., A Shakespearian Grammar. London 1869.

— — Revised and Enlarged Ed. London 1870.

Agas, R. Civitas Londinum. A Survey of the Cities of London and Westminster, the Borough of Southwark and the Parts Adjacent in the Reign of Queen Elizabeth. Published in Fac-simile from the Original in the Guildhall Library with a Biographical Account of R. Agas and a Critical and Historical Examination of the Work by W. H. Overall. The Fac-simile by E. J. Francis. London 1874.

Arnold, J. I. Shakespeare in de Nederlandsche letterkunde en op het Nederlandsch tooneel. Bibliographisch overzicht. (Bibliographische Adversaria. IV. No. 4 en 5. 's Gravenhage 1879. — Geschenk des Herrn Prof. Dr. A. J. Burgersdijk in Deventer.)

— Shakespeare-Bibliography in the Netherlands. Printed separately from Bibliographische Adversaria, IV, 4. 5. The Hague 1879.

Arrowsmith, W. R. Shakespeare's Editors and Commentators. London 1865.

Aßmann, C. Shakspeare und seine deutschen Uebersetzer. Liegnitz 1843.

Aubert, H. Shakespeare als Mediciner. Rostock 1873. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)

Ayscough, S. An Index to the Remarkable Passages and Words made use of by Shakspeare. London 1790.

Bacon, Fr. The Promus of Formularies and Elegancies. Illustrated and elucidated by Passages from Shakespeare by Mrs. H. Pott. With Preface by E. A. Abbot. London 1883.

Badham, C. Criticism applied to Shakspere. London 1846.

Bahrs, H. Die Anakoluthe bei Shakespeare. Göttingen 1878. (Geschenk des Herrn Professors Dr. H. Schäffer in Jena.)

Bailey, S. On the Received Text of Shakespeare's Dramatic Writings. Vol. I. II. London 1862—66.

Baretti, J. Discours sur Shakespeare et sur M. de Voltaire. Londres et Paris 1777.

Barret, W. On the Character of 'Hamlet'. (Ausschnitt aus der Edinburger Zeitschrift 'The Scotchmann', Dezember 9, 1887. — Geschenk des Herrn Dr. Schlapp in Edinburg.)

Basedow, H. v. Charaktere und Temperamente. Dramaturgische Studien. I. Shakespeare'sche Charaktere. Mit einem Anhang: Ueber Goethes Faust. Berlin 1893. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Bathurst, Ch. Remarks on the Differences in Shakespeare's Versification in Different Periods of his Life. London 1857.

Baumgart, H. Die Hamlet-Tragödie und ihre Kritik. Königsberg 1877.

Baynes, T. S. What Shakespeare Learnt at School. (Fraser's Magazine, November 1879, January and May 1880.)

Becket, A. Shakspeare's Himself again: or the Language of the Poet Asserted. Vol. I. II. London 1815.

Beisly, S. Shakspere's Garden, or the Plants and Flowers Named in his Works Described and Defined. London 1864.

Bekk, A. W. Shakespeare. München 1864. (Geschenk des Herrn Verlegers.)

— Shakespeare und Homer. Pest, Wien und Leipzig 1865.

Bellew, J. C. M. Shakspere's Home at New Place. London 1863.

Bendixen. Bemerkungen zur Texteskritik einiger Stellen in Shakespeare's Dramen. Plön 1855.

Benedix, R. Die Shakespearomanie. Stuttgart 1873.

Bernhardi, W. Shakespeare's Kaufmann von Venedig. Eine kritische Skizze. Altona 1859.

Birch, W. J. An Inquiry into the Philosophy and Religion of Shakspere. London 1848.

Blades, W. Shakspere and Typography. London 1872.

Boaden, J. A Letter to G. Steevens, Esq., containing a Critical Examination of the Papers of Shakspeare, published by Mr. S. Ireland. Second Ed. London 1796.

— An Inquiry into the Authenticity of various Pictures and Prints, which, from the Decease of the Poet to our Own Times, have been offered to the Public as Portraits of Shakspeare. London 1824.

— On the Sonnets of Shakespeare. London 1837.

Boas, F. Der Sturm und das Wintermärchen., zwei Shakespeare'sche Dramen, in ihrer symbolischen Bedeutung. Stettin 1882.

Bodenstedt, F. Aus Ost und West. Berlin 1862. (Darin: Ueber Shakespeare und die altenglische Bühne.)

Böning. On Troilus and Cressida. Bromberg 1861.

Boydell, J. A Catalogue of the Pictures, etc. in the Shakspeare Gallery, Pall-Mall. London 1792.

Boyle, R. Ueber die Echtheit Heinrichs VIII. von Shakespeare. St. Petersburg 1884. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Shakespeares Wintermärchen und Sturm. St. Petersburg 1885. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Bozoli, E. Il Dilemma d' Amleto. Ferrara 1876. (Geschenk des Herrn Professors A. D'Ancona in Pisa.)

Brown, Ch. A. Shakespeare's Autobiographical Poems. Being his Sonnets clearly Developed with his Character Drawn chiefly from his Works. London 1838.

Brown, H. The Sonnets of Shakespeare Solved, and the Mystery of his Friendship, Love, and Rivalry Revealed. London 1870.

Bruns, I. Theodor Bruns (8. Oct. 1813 — 26. Apr. 1886.) Ein Lebensbild. (Als Manuskript gedruckt.) [Leipzig 1888.] (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Bucher, B. Shakespeare-Anfänge im Burgtheater. (Abgedruckt aus dem Jahrbuch des Vereins für Landeskunde Nieder-Oesterreichs, Wien 1857. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Büchner, A. Les Comédies de Shakspeare. Caen 1865.

— Les derniers critiques de Shakspeare. [Caen] 1876. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Hamlet le Danois. Paris 1878.

Bucknill, J. Ch. The Psychology of Shakespeare. London 1859. (Geschenk des Herrn Geheimen Hofraths Dr. Marshall in Weimar.)

Bucknill, J. Ch. The Medical Knowledge of Shakespeare. London 1860.

Bulloch, J. Studies on the Text of Shakespeare. London 1878.

Bulthaupt, H. Shakespeare und der Naturalismus. Weimar 1893.

Campbell, J. Shakespeare's Legal Acquirements. London 1859.

Cartwright, R. The Footsteps of Shakspere; or a Ramble with the Early Dramatists. London 1862.

— New Readings in Shakspere. London 1866. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)

— Papers on Shakspere. London 1877.

Chalmers, G. An Apology for the Believers in the Shakspeare-Papers, which were exhibited in Norfolk-Street. London 1797.

— A Supplementary Apology for the Believers in the Shakspeare-Papers. London 1799.

Chasles, Ph. Etudes sur W. Shakspeare, Marie Stuart et l'Arétin. Paris [1851].

Chedworth, J. Notes upon some of the Obscure Passages in Shakespeare's Plays. London 1805.

Clarke, Ch. C. Shakespeare-Characters; chiefly those Subordinate. London 1863.

Clarke, Mrs. The Complete Concordance to Shakspere. New and revised Edition. London 1864. (Geschenk des Herrn Geheimen Hofraths Dr. Marshall in Weimar.)

Clarke, Ch., and M. C. The Shakespeare Key. London 1879.

Claus, L. Der Conjunctiv bei Shakespeare. Neustadt a. d. Orla 1885.

Clement, K. J. Shakespeares Sturm historisch beleuchtet. Leipzig 1846.

Cleß, G. Medicinische Blumenlese aus Shakespeare. Stuttgart 1865. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Cohn, A. Shakespeare in Germany in the 16th and 17th Centuries. London 1865.

— Shakespeare-Bibliographie 1883 und 1884. 1885 und 1886. 1887 und 1888. 1889—1891. Mit Nachträgen zur Bibliographie in Bd. I—XXIV. Separat-Abdrücke aus dem Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Bd. XX. XXII. XXIV. XXVII. — (Geschenke des Herrn Verfassers.)

— Englische Komödianten in Köln (1592—1656.) (Separat-Abdruck aus dem Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Bd. XXI. — (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— König Lear 1692 und Titus Andronicus 1699 in Breslau aufgeführt. (Ausschnitt aus dem Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Bd. XXIII. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Coleridge, S. T. Seven Lectures on Shakespeare and Milton. A List of all the MS. Emendations in Mr. Collier's Folio, 1632; and an Introductory Preface. London 1856.

Collier, J. P. New Facts regarding the Life of Shakespeare. London 1835.

— New Particulars regarding the Works of Shakespeare. London 1836.

— Shakespeare's Library. Vol. I. II. London [1843].

— Notes and Emendations to the Text of Shakespeare's Plays from Early Manuscript Corrections. London 1853.

— Reply to Mr. Hamilton's 'Inquiry' into the Imputed Shakespeare Forgeries. London 1860.

Conolly, J. A Study of Hamlet. London 1863.

Conrad, H. „Was Ihr wollt". (Abdruck aus dem 60. Bande der Preußischen Jahrbücher. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Macbeth. Sonderabdruck aus dem 64. Band (Heft 6) der Preußischen Jahrbücher. (Geschenk des Herrn Verfassers).

Corney, B. The Sonnets of W. Shakspere: A Critical Disquisition. London 1862. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— An Argument on the Assumed Birthday of Shakspere. London o. J. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Cox, J. Mayor of Stratford-on-Avon. The Tercentenary: a Retrospect. London 1865.

Craik, G. L. The English of Shakespeare illustrated in a Philological Commentary on his Julius Caesar. 3d Ed. London 1864.

Creizenach, W. Studien zur Geschichte der dramatischen Poesie im XVII. Jahrhundert. I. Die Tragödien des Holländers Jan Vos auf der deutschen Bühne. II. Die Tragödie „Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Dänemark" und ihre Bedeutung für die Kritik des Shakespeare'schen Hamlet. (Abdrücke aus den Berichten der philologisch-historischen Classe der K. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1886 und 1887. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Croker, T. Cr. Remarks on an Article inserted in the Papers of the Shakespeare Society. [London 1849.]

Crosby, J. Address to the 'Wheeling Shakespeare Club', at the McLure House, Wheeling. (Zanesville Daily Courier. May 1, 1880. — Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)

Dabas, J. Ch. A propos de Shakespeare ou le nouveau livre de Victor Hugo. Bordeaux 1864.

Dall, Mrs. C. H. What we really Know about Shakespeare. Second Ed. Boston 1886. (Geschenk der Frau Verfasserin).

Daniel, P. A. Notes and Conjectural Emendations of certain Doubtful Passages in Shakespeare's Plays. London 1870.

Davidson, Th. Was it Bacon or Shakespeare? (From the New York World.) [1887.] (Geschenk des Herrn Herausgebers des New Yorker Zeitung 'The World'.)

Davies, Th. Dramatic Miscellanies: consisting of Critical Observations on Several Plays of Shakspeare: with a Review of his Principal Characters, . . . , as represented by Mr. Garrick, etc. Vol. I—III. London 1874.

Davis, W. J. Explication philosophique sur la tragédie d'Hamlet de Shakespeare. Nice 1866. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)

Dawson, G. Shakespeare and other Lectures. Ed. by G. St. Clair. London 1888.

Dehlen, A. Shakespeare's Hamlet. Göttingen 1883. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Delius, N. Ueber das englische Theaterwesen zu Shakspere's Zeit. Bremen 1859.

— Ueber die Figur des Narren in Shakspere's Dramen. (Kölnische Zeitung, 1860, Nr. 41 und 42. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Abhandlungen zu Shakspere. Elberfeld 1878. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Abhandlungen zu Shakspere. Neue Folge. Elberfeld 1888. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Deutschbein, C. Shakespeare-Grammatik für Deutsche. Cöthen 1882.

Deutschbein, M. F. K. Uebersicht über die grammatischen Abweichungen vom heutigen Sprachgebrauch bei Shakespeare. 1. Theil. Zwickau 1881. (Schulprogramm. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Dietrich, K. Hamlet der Konstabel der Vorsehung. Hamburg 1883. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Donne, C. E. An Essay on the Tragedy of 'Arden of Feversham'. London 1873.

Döring, A. Shakspeare's Hamlet seinem Grundgedanken und Inhalte nach erläutert. Hamm 1865. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Dowden, E. Shakspere: A Critical Study of his Mind and Art. London 18
— Shakspere, sein Entwicklungsgang in seinen Werken. Uebersetzt von Wagner. Heilbronn 1879. (Geschenk des Fräuleins P. Bruns in Coburg.)

Drake, N. Memorials of Shakspeare. London 1828.

Du Bois, E. The Wreath . . . To which are added Remarks on Shakespe London 1799.

Duval, A. Shakespeare amoureux, ou la Pièce à l'étude, comédie en un acte en prose. (Enthalten in 'Morceaux divers de prose ou de poësie prononc Boston par Joseph Linna Artiguenave', Boston 1817. — Geschenk des H Albert R. Frey in New York.)

Dyce, A. Remarks on Mr. Collier's and Mr. Knight's Editions of Shakespe London 1844.

— A Few Notes on Shakespeare. London 1853.

— Strictures on Mr. Collier's New Edition of Shakespeare. London 1859.

Dyer, T. F. Th. Folk-Lore of Shakespeare. London 1883.

Eaton, T. R. Shakespeare and the Bible. London [1858].

Edwards, Th. A Supplement to Mr. Warburton's Edition of Shakespear. B the Canons of Criticism, and Glossary. London 1748. (Geschenk des H Albert R. Frey in New York.)

— The Canons of Criticism, and Glossary, being a Supplement to Mr. Warburt Edition of Shakespear. The Third Ed. London 1750. (Geschenk des H Albert R. Frey in New York.)

— — The Fourth Ed. London 1750. (Geschenk des Herrn Albert R. Frey New York.)

Eidam, Ch. Ueber die Sage vom König Lear. Würzburg 1880. (Geschenk Herrn Verfassers.)

Ellacombe, H. N. The Plant-Lore and Garden-Craft of Shakespeare. Ex [1878].

Ellis, A. J. On Early English Pronunciation with Especial Reference to Sh speare and Chaucer. P. I—IV. London 1869—74.

Elze, K. W. Shakespeare. Halle 1876. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Abhandlungen zu Shakespeare. Halle 1877. (Geschenk des Herrn Verfasse

— W. Shakespeare. Translated by L. D. Schmitz. London 1888. (Geschenk Herrn Verfassers.)

— Eine Aufführung im Globus-Theater. Weimar 1878. (Geschenk des H Verfassers.)

— En Aften i Globe Theatret. Paa Dansk ved K. Kroman. (Fædrelandet 18 Nr. 146 und 147. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

— En föreställning in Globe-teatern. (Aus C. G. Estlander's Finsk Tidskrift Vitterhet, Vetenskap, Konst och Politik, Helsingfors 1880, Februarheft. — schenk des Herrn Verfassers.)

— Notes on Elizabethan Dramatists with Conjectural Emendations of the T Halle 1880. Second Series. Halle 1884. Third Series. Halle 1886. (Gesch des Herrn Verfassers.)

— Alexandrines in The Winter's Tale and King Richard II. Halle 1881. (schenk des Herrn Verfassers.)

— Notes [Halle 1882]. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Notes on the Tempest. (Separat-Abdruck aus den Englischen Studien. — schenk des Herrn Verfassers.)

— A Letter to C. M. Ingleby, containing Notes and Conjectural Emendations Shakespeare's Cymbeline. Halle 1885. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

ze, K. Notes and Conjectural Emendations on 'Antony and Cleopatra' and 'Pericles'. (Separat-Abdruck aus Bd. IX der Englischen Studien. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Notes on Othello. — Falsche Versabtheilung bei Shakespeare. (Separat-Abdrücke aus den Englischen Studien, Bd. XI. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Notes on Elizabethan Dramatists. A new Edition in one Volume. Halle 1889. Geschenk des Fräuleins H. Elze.)

Das Manuskript der 'Abhandlungen zu Shakespeare'. (Geschenk des Fräuleins I. Elze.)

Das Manuskript des Vortrags 'Eine Aufführung im Globus-Theater'. (Geschenk les Fräuleins H. Elze.)

gel, E. Hat F. Bacon die Dramen W. Shakespeare's geschrieben? 2. Aufl. eipzig 1883.

rmer, R. An Essay on the Learning of Shakespeare. Cambridge 1767.

— 3d Ed. London 1789.

ist, L. Ueber das Verhältniß Hamlet's und Ophelia's. 2. Aufl. Bingen am Rhein 1887. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

lsing, O. Cordelia's Verstoßung. Eine kritische Studie. (Allgemeine Literarische Correspondenz für das gebildete Deutschland. Bd. IV. No. 41. Leipig 1879. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

nnel, J. H. The Shakspeare Repository. No. 1—4. London 1853.

ikenbrink. An Essay on the Date, Plot, and Sources of Shakspere's 'A Midummer Night's Dream'. Part I. On the Date. Mühlheim a. d. Ruhr 1884. Geschenk des Herrn Verfassers.)

ay, F. G. Shakespeare-Manual. London 1876.

Introduction to Shakespearian Study. London and Glasgow 1877.

A Chronicle History of the Life and Works of W. Shakespeare. London 1886.

tcher, G. Studies of Shakespeare's Hamlet. Innsbruck 1865.

r, A. Briefe über Shakespeare's Hamlet. Innsbruck 1865.

rlani, F. La Lotta per il Diritto. Variazioni filosofico-giuridiche sopra il Mercante di Venezia e altri drammi di Shakespeare. Torino 1874. (Geschenk es Herrn Verfassers.)

Sul Giulio Cesare di Shakespeare. Trieste 1874. (Geschenk des Herrn Verassers.)

ancke, C. L. W. Probe aus einem Commentar zu Shakespeare's Hamlet. Bernurg 1848.

änkel, L. Zum Proteusmärchen und anderen wandernden Stoffen. Ausschnitt us der Germania, 36. Band. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Besprechung von 'K. Th. Gaedertz, Zur Kenntniß der altenglischen Bühne nebst andern Beiträgen zur Shakespeare-Literatur'. Ausschnitt aus den Engischen Studien, XV. Band. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Untersuchungen zur Stoff- und Quellenkunde von Shakespeare's 'Romeo and uliet'. T. I. II. Separat-Abdruck aus der Zeitschrift für vergleichende Literatureschichte und Renaissance-Literatur, N. F., III. Band. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Zur Geschichte von Shakespeare's Bekanntwerden in den Niederlanden. Auschnitt ans den Englischen Studien, XV. Bd. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Ein Holländer über Shakespeare. National-Zeitung. 1890, Nr. 619, Morgenausgabe. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Alexander Schmidt, Philolog und Shakespeareforscher. Ausschnitt aus der Allgemeinen deutschen Biographie, XXXI. Bd. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Zu 'All's Well That Ends Well'. Ausschnitt aus der Anglia, Band XIV. Geschenk des Herrn Verfassers.)

Fränkel, L. Shakespeare und das Tagelied. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte der germanischen Völker. Hannover 1893.

French, G. R. Shakespeareana Genealogica. London and Cambridge 1869.

Frey, A. R. W. Shakespeare and Alleged Spanish Prototypes. New York 1886. (Papers of the New York Shakespeare-Society. No. 3. — Geschenk des Herrn Prof. Dr. Elze in Halle.

Friesen, H. Freiherr von. Ein Wort über Shakspere. (Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung 1863, No. 99 und 100. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Rio Shakspere. (Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung 1864, No 86, 87 und 88. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

— O. Ludwig, Shakespearestudien und poetische Werke. (Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung 1872, No. 8, 9 und 10. Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Shakspere-Studien. Bd. 1—3. Wien 1864—76. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Briefe über Shakspere's Hamlet. Leipzig 1865. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Das Buch: Shakspere von Gervinus. Leipzig 1869. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Dr. K. Elze's W. Shakespeare. Leipzig 1876. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Friswell, J. H. Life Portraits of W. Shakspeare. London 1864.

— A Photographic Reproduction of Shakspeare's Will. London 1864. (Geschenk I. K. H. der Frau Großherzogin von Sachsen.)

Fulda, K. W. Shakespeare. Marburg 1875. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Fullom, S. W. History of W. Shakespeare. 2d Ed. London 1864.

Furness, Mrs. H. H. Index of the Pages in the Volumes of Wm. Sidney Walker on which occur Citations from the Plays of Shakespeare. Philadelphia 1870. (Geschenk der Frau Verfasserin.)

— The Concordance to Shakespeare's Poems. P. I. Venus and Adonis. Philadelphia 1872.

Furnivall, F. J. The Succession of Shakspere's Works and the Use of Metrical Tests in Settling it. London 1874. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Mr. Swinburne's 'Flat Burglary' on Shakspere. London 1879. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— The 'Co' of Pigsbrook and Co. [London 1881.] (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— — Second Issue. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Gericke, R. Eine Shakespeare-Frage. Augsburg 1868. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Statistik der Leipziger Shakespeare-Aufführungen in den Jahren 1817—71. [Weimar 1872.] (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Romeo and Juliet nach Shakespeare's Manuscript. (Separat-Abdruck aus dem Shakespeare-Jahrbuch, Band XIV. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Shakespeare's Hamlet-Quellen: Saxo Grammaticus (lateinisch und deutsch), Belleforest und The Hystorie of Hamblet. Hgg. von H. Moltke. Leipzig 1881. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Gerstmayr, E. Studien zu Shakespeare's Julius Caesar. Linz 1873—77 (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Gerth, A. Warum hat Shakespeare seinem Lear keinen glücklichen Ausgang gegeben? Putbus 1849.

— Der Hamlet von Shakspeare. Leipzig 1861.

Gervinus, G. G. Shakespeare. Bd. 1—4. Leipzig 1849—50. (Geschenk des Herrn Dr. C. van Dalen in Berlin).

Geßner, Th. Von welchen Gesichtspunkten ist auszugehen, um einen Einblick in das Wesen des Prinzen Hamlet zu gewinnen? Quakenbrück 1877. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Gilchrist, O. An Examination of the Charges maintained by Messrs. Malone, Chalmers, and Others, of B. Jonson's Enmity, etc. towards Shakspeare. London 1808.

Goadby, E. Shakespeare's Time: a Lecture; with 'A Pilgrimage to Stratford-on-Avon'. London [1878.]

Gould, G. Corrigenda and Explanations of the Text of Shakspere. A new Issue. London 1884. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Corrigenda and Explanations. Continuation 2. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— The Greek Plays in their relations to the Dramatic Unities. London 1883. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Gräser, K. Unbiassed Remarks on Shakspeare's Taming of the Shrew. Marienwerder 1869. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Grätz, H. Shylock in der Sage, im Drama und in der Geschichte. Krotoschin 1880.

Graves, H. M. An Essay on the Genius of Shakespeare. London 1826.

Green, C. Birmingham Dramatic Club. Address by the President (Mr. C. Green) on the occasion of the 21st 'Shakespeare Commemoration' Dinner, April, 22nd, 1885. Birmingham. (Geschenk des Herrn S. Timmins in Birmingham.)

Green, H. Shakespeare and the Emblem Writers. London 1870.

— Frontispiece, Vignette, etc. and Photolithographic Plates in Shakespeare and the Emblem Writers. One of 12 Copies, for Private Distribution only. 1870. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Greguss, A. Shakespeare in Ungarn. Budapest 1879. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Grey, Z. Notes on Shakespeare. Vol. I. II. London 1754.

Griffith, Mrs. E. The Morality of Shakespeare's Drama illustrated. London 1775.

Griffith, L. M. Shakspere and the Medical Sciences. A Reprint from the Bristol Medico-Chirurgical Journal, December 1887. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Guizot. Shakspeare et son temps. Nouv. éd. Paris 1858.

Gutzkow, K. Eine Shakespearefeier an der Ilm. Leipzig 1864. (Geschenk der Verlagshandlung.)

Hagen, H. von. Ueber die altfranzösische Vorstufe des Shakespeare'schen Lustspieles 'Ende gut, Alles gut'. Halle a. d. S. 1879. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)

Hagena. Die Shakespeare-Studien auf dem oldenburgischen Gymnasium nebst Berichtigungen der Schlegel'schen Shakspeare-Uebersetzung. Oldenburg 1847.

Hales, J. W. Notes and Essays on Shakespeare. London 1884.

Hall, H. T. Shaksperean Fly-leaves and Jottings. A New and Enlarged Edition. London 1871.

Hall, Sp. A Letter to John Murray, Esq., upon an Aesthetic Edition of the Works of Shakspeare. London 1841.

Halliwell, J. O. Shakesperiana. London 1841. (Geschenk des Herrn Hofraths Dr. Künzel in Darmstadt.)

— On the Character of Sir John Falstaff. London 1841.

Halliwell, J. O. An Introduction to Shakespeare's Midsummer Night's Drea London 1841.

— An Account of the Only Known Manuscript of Shakespeare's Plays, comp sing some Important Variations and Corrections in the Merry Wives of Wi sor, obtained from a Playhouse Copy of that Play recently discovered. Lo don 1843.

— A few Remarks on the Emendation 'Who smothers her with painting' in Play of Cymbeline. London 1852.

— Observations on some of the Manuscript Emendations of the Text of Sha speare, and are they Copyright? London 1853.

— Curiosities of Modern Shakesperian Criticism. London 1853.

— An Historical Account of the New Place, Stratford-upon-Avon, the Last Re dence of Shakespeare. London 1864. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— A Catalogue of a small Portion of the Engravings and Drawings illustrative the Life of Shakespeare, preserved in the Collection formed by J. O. Halliw 1868. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Illustration of the Life of Shakespeare. Part I. London 1874. (Zwei Exe plare, wovon eins ein Geschenk des Herrn Verfassers.)

Halliwell-Phillipps, J. O. A Catalogue of the Shakespeare-Study Books the Immediate Library of J. O. Halliwell-Phillipps. London 1876. (Gesch des Herrn Verfassers.)

— Memoranda on the Tragedy of Hamlet. London 1879. (Geschenk des He Verfassers.)

— Correspondence with R. Browning, Esq., President of the New Shaksp Society. Brighton 1881. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Outlines of the Life of Shakespeare. 5th Ed. London 1885.

— — 7th Ed. Vol. I. II. London 1887.

Hardy, Th. D. A Review of the Present State of the Shakesperian Controver London 1861.

Hart, J. M. Shakespeare in Germany of To-Day. (Putnam's Magazine, Vol. October, 1870.)

Harting, J. E. The Ornithology of Shakespeare. London 1871.

Hartmann, E. v. Shakespeare's Romeo und Julia. Leipzig 1874.

Hayn, A. Ueber Shakespeare's Narren. Konitz 1880. (Geschenk des He Rectors Dr. Petersdorff in Pr. Friedland)

Hazlitt, W. Characters of Shakespeare's Plays. London 1817.

— — A New Ed., ed. by W. C. Hazlitt. London 1869.

Hazlitt, W. C. Fairy Tales, Legends, and Romances, illustrating Shakespe and other Early English Writers. London 1875.

— Shakespeare's Library. Part I. Vol. I—IV. Part II. Vol. I. II. London 18

Hebler, C. Shakespeare's Kaufmann von Venedig. Bern 1864.

— Aufsätze über Shakespeare. Bern 1865.

— — Zweite, beträchtlich vermehrte Ausgabe. Bern 1874.

Heintze, A. Versuch einer Parallele zwischen dem sophocleischen Orestes u dem shakspearischen Hamlet. O. O. u. J.

Hense, C. C. Shakspeare's Sommernachtstraum erläutert. Halle 1851.

— Beseelende Personificationen in griechischen Dichtungen mit Berücksichtigu lateinischer Dichter und Shakspere's. Abtheilung I. II. Parchim 1874 u Schwerin 1877. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Das Antike in Shakspere's Drama: Der Sturm. Schwerin 1879. (Gesche des Herrn Verfassers.)

— Shakespeare. Untersuchungen und Studien. Halle a. S. 1884.

Hense, E. Ueber die Erscheinung des 'Geistes' im Hamlet. Elberfeld 1890. (Geschenk des Herrn Professor Leo in Bonn.)

Heraud, J. A. Shakspere. His Inner Life as intimated in his Works. London 1865.

Herford, C. H. and Widgery, H. H. The First Quarto Edition of Hamlet, 1603. Two Essays to which the Harness Price was awarded, 1880. London 1880. (Geschenk der Herren Verleger.)

Hermann, E. Ueber Shakespeare's Midsummer-Night's-Dream. Eine Studie von ***. Wernigerode 1874.

— Die Bedeutung des Sommernachtstraums für die Shakespeare-Biographie und die Geschichte des englischen Dramas. Erlangen 1877. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Ein Wort zur weiteren Begründung und Berichtigung meiner Auffassung des Sommernachtstraums. Braunschweig 1874. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Leo in Berlin.)

— Die Recensenten-Krankheit. Braunschweig 1875. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)

— Shakespeare der Kämpfer. Abth. I—IV. Erlangen 1879. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Weitere quellenmäßige Beiträge zu Shakespeare's literarischen Kämpfen. I. Erlangen 1881. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Weitere Mittheilungen über Shakespeare's literarische Kämpfe. Bd. II. Erlangen 1881. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Hermes, K. H. Ueber Shakspeare's Hamlet und seine Beurtheiler Goethe, A. W. Schlegel und Tieck. Stuttgart und München 1827.

Hiecke, R. G. Shakspeare's Macbeth erläutert und gewürdigt. Merseburg 1846.

Hilgers, J. M. Sind nicht in Shakspere noch manche Verse wiederherzustellen, welche alle Ausgaben des Dichters als Prosa geben? Aachen 1852. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Der dramatische Vers Shakspeare's. I. II. Aachen 1868 und 1869. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Hirschfeld, König Lear, ein poetisches Leidensbild von Shakespeare, zum ersten Male im Lichte ärztlicher Wissenschaft und gleichzeitig im Zusammenhange sowohl mit der ästhetischen Kritik als mit der Bühnendarstellung der gleichnamigen Tragödie. Danzig-Leipzig 1882. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Hoburg. Einige Bilder und Personificationen aus Shakspere. Husum 1872. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Hofmann-Wellenhof, P. von. Shaksperes 'Pericles' und G. Lillos 'Marina'. Graz 1885. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Holmes, N. The Authorship of Shakespeare. Second Ed. New York 1867.

Holt, J. An Attempte to rescue that aunciente, English Poet, and Play-Wrighte, Maister Williaume Shakespere, from the maney Errours, faulsely charged on him. London 1749. (Geschenk des Herrn Albert R. Frey in New-York.

Horn, F. Shakspeare's Schauspiele erläutert. Theil 1—3 und 5. Leipzig 1823 bis 1831. (Geschenk der Verlagshandlung.)

Hubbard, J. M. Catalogue of the Works of W. Shakespeare, Original and Translated. Barton Collection, Boston Public Library. Boston 1878. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Hudson, H. N. Lectures on Shakspeare. 2d Ed. Vol. I. II. New-York 1848.

— Shakespeare: his Life, Art and Characters. Vol. I. II. Boston 1872.

Hugo, Victor. W. Shakespeare. Paris 1864.

Hülsmann, E. Shakspeare. Sein Geist und seine Werke. 2. Aufl. Leipzig 1856. (Geschenk des Herrn Dr. van Dalen in Berlin.)

Humbert, C. Molière, Shakespeare und die deutsche Kritik. Leipzig 1869.

Hundt, R. Ueber Shakespeare's Sturm und Sommernachtstraum. Drambu 1878. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)

Ingleby, C. M. A Complete View of the Shakspere Controversy. London 186

— Shakespeare's Centurie of Prayse. London 1874.

— Shakespeare's Hermeneutics, or The Still Lion. London 1875. (Geschenk de Herrn Verfassers.)

Ireland, W. H. Miscellaneous Papers and Legal Instruments under the Han and Seal of W. Shakspeare. London 1796.

— Vortigern. An Historical Play. London 1832.

Isaac, H. On some Particularities of the Pronunciation of Shakspere. Barm 1875. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Zu den Sonetten Shakspere's. (Ausschnitte aus dem Archiv für das Studi der neueren Sprachen, Bd. LIX—LXII. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Hamlet's Familie. (Separat-Abdruck aus dem Jahrbuch der Deutschen Sha speare-Gesellschaft, Bd. XVI. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Wie weit geht die Abhängigkeit Shakspeare's von Daniel als Lyriker? (Se rat-Abdruck aus dem Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Bd. XV — Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Die Sonett-Periode in Shakespeare's Leben. (Separat-Abdruck aus dem Ja buch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Bd. XIX. — Geschenk des He Verfassers.)

— Shakespeare's Selbstbekenntnisse. (Abdruck aus dem LIV. Bande der Preu schen Jahrbücher. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Die Hamlet-Periode in Shakspere's Leben. (Aus dem Archiv für das Studi der neueren Sprachen, Bd. LXXIV. LXXV. — Geschenk des Herrn Verfasse

— 'Der Kaufmann von Venedig' in Bulthaupt's 'Dramaturgie der Klassik (Central-Organ für die Interessen des Realschulwesens, 1885, Februar. — schenk des Herrn Verfassers.)

Jackson, Z. Shakspeare's Genius Justified: being Restorations and Illustrati of Seven Hundred Passages in Shakspeare's Plays. London 1819.

Jänicke. Observations sur Hamlet. Potsdam 1858.

Jekeli, J. Die Gesetze der Tragödie, nachgewiesen an Shakespeare's Macb Hermannstadt 1873. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Jensch, W. Shakespeare's Macbeth. Magdeburg 1871. (Geschenk des He Verfassers.)

Jervis, S. A Dictionary of the Language of Shakespeare. London 1868.

Jones, J. W. Observations on the Division of Man's Life into Stages prior the 'Seven Ages' of Shakspere. London 1853.

Karpf, K. *Τὸ τί ἦν εἶναι.* Die Idee Shakespeare's und deren Verwirklichu Sonettenerklärung und Analyse des Dramas Hamlet. Hamburg 1869. (Gesch des Herrn Verfassers.)

Keightley, T. The Shakespeare-Expositor. London 1867.

Kellogg, A. O. Shakespeare's Delineations of Insanity, Imbecility, and Suici New York 1866.

Kelly. Notices Illustrative of the Drama and other Popular Amusements, chief in the XVIth and XVIIth Centuries, incidentally illustrating Shakespeare a his Contemporaries. London 1865.

Kemble, F. A. Notes upon some of Shakespeare's Plays. London 1882.

Kemble, J. Ph. Macbeth, and King Richard III.: an Essay. London 1817.

Kenny, T. The Life and Genius of Shakespeare. London 1864.

Kinnear, B. G. Cruces Shakespearianae. London 1883.

Klix, G. A. Andeutungen zum Verständniß von Shakespeare's Hamlet. Glogau 1865. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Knauer, V. Die Könige Shakespeare's. Wien 1863. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)

Knight, Ch. Old Lamps, or New? A Plea for the Original Editions of the Text of Shakspere. London 1853.

— Studies of Shakspere. London 1868.

Knorr. Ueber Shakspeare und sein Zeitalter. Fraustadt 1860.

Koch, M. Helferich Peter Sturz. München 1879. (S. 101—119 und S. 153 haben auf Shakespeare Bezug. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Das Quellenverhältniß von Wielands Oberon. Marburg 1880. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Shakespeare. Supplement zu den Werken des Dichters. Stuttgart [1885]. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— (Verschiedene, Shakespeare und seine Zeitgenossen betreffende Aufsätze und Anzeigen aus den Englischen Studien, Bd. VI—X, dem Literarischen Merkur, 1886 und 1887, und der Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, Bd. I. Geschenke des Herrn Verfassers.)

Kohler, J. Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz. Würzburg 1883. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

König, H. W. Shakespeare. 4. Aufl. Th. 1. 2. Leipzig 1864. (Geschenk der Verlagshandlung.)

König, W. W. Shakespeare als Dichter, Weltweiser und Christ. Leipzig 1873. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Koppel, R. Textkritische Studien über Shakespeare's 'Richard III.' und 'King Lear.' Dresden 1877. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Krauss, F. Shakespeare's Selbstbekenntnisse. Weimar 1882. (Geschenk des Herrn Verlegers.)

Kreyßig, Fr. Vorlesungen über Shakespeare. 3. Aufl. Bd. 1. 2. Berlin 1877. (Geschenk des Fräuleins P. Bruns in Coburg.)

Krummacher, M. Geschichtliche und literar-historische Beziehungen in Shakspeare's Hamlet. Elberfeld 1877. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Kühn, C. Ueber Ducis in seiner Beziehung zu Shakspere. Cassel 1875. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Schäffer in Jena.)

Künzel, H. W. Shakespeare. Darmstadt 1864. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Kurz, H. Zu Shakspeare's Leben und Schaffen. Bd. 1. München 1868. (Geschenk des Herrn Verlegers.)

Lacroix, A. Histoire de l'influence de Shakspeare sur le théâtre français. Bruxelles 1856.

Lamartine, A. de. Shakspeare et son oeuvre. Paris 1865.

Lamb's Erzählungen nach Shakespeare. Deutsch von H. Künzel. Darmstadt 1842. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

— Kuningas Lear. (Shakespearen mukaan.) Pori 1872. [König Lear. Shakespeare nacherzählt. Björneburg 1872.] (Finnische Uebersetzung von Ch. Lamb's King Lear von E. Avellan. — Geschenk des Herrn Professors und Universitätsbibliothekars W. Bolin in Helsingfors.)

Lamb, Ch., and M. Tales from Shakspeare. Ed., with an Introduction by A. Ainger. London 1879.

Landmann, F. Der Euphuismus, sein Wesen, seine Quelle, seine Geschichte. Giessen 1881. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Shakspere and Euphuism. Euphues an Adaptation from Guevara. — Reprinted from the New Shakspere Society's Transactions, 1880—82. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Latham, R. G. Two Dissertations on the Hamlet of Saxo Grammaticus and Shakespear. I. The Historical Personality of Hamlet. II. The Relation of th 'Hamlet' of Shakespear to the German Play, 'Prinz Hamlet aus Dänemark etc. London 1872. (Geschenk der Herren Verleger.)

Lee, S. L. The Original of Shylock. (The Gentleman's Magazine, February 1880

Lennox, Mrs. Ch. Shakespear Illustrated. Vol. I. II. London 1753.

Lenz, J. M. R. Anmerkungen übers Theater nebst angehängten übersetzten Stüc Shakespeare's. Leipzig 1774.

Leo, F. A. Zwei Abhandlungen aus dem Jahrbuche der Deutschen Shakespeare Gesellschaft. I. Shakespeare's Ovid in der Bodleian Library zu Oxford II. Vllorxa. (Separat-Abdruck aus Bd. XVI.) Leipzig [1881]. (Geschenk de Herrn Verfassers.)

— Four Chapters of North's Plutarch, containing the Lives of C. Marcius Corio lanus, Julius Caesar, M. Antonius and M. Brutus, as Sources to Shakespeare's Tragedies Coriolanus, Julius Caesar, Antony and Cleopatra, and partly to Hamle and Timon of Athens. Photolithographed in the Size of the Original Editior of 1595. With Preface, Notes etc. Ed. by F. A. Leo. London 1878. fol (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

— Shakespeare-Notes. London 1885. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Readings still to be Elucidated in the Text of Shakespeare. Reprint from the Shakespeare-Jahrbuch, Vol. XX. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Die Baco-Gesellschaft. [Separat-Abdruck aus dem Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Bd. 20.] (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Shakespeare und Goethe. Einleitender Vortrag zur Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Gehalten zu Weimar am 23. April 1888. Weimar 1888. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Das Autograph von Rosenkrantz und Guldenstern. Separat-Abdruck aus dem Jahrbuche der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. XXV. Bd. In 50 Exem plaren gedruckt. No. 11. O. O. u. J. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Lethbridge, J. W. The Shakspere Almanack for 1850: with an Essay on th Charakter of Shakspere. London [1849].

Liebau, G. Studie über Shakespeare's Trauerspiel Hamlet. Bleicherode o. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Shakespeare-Galerie. Abhandlung über Romeo und Julia. Berlin 1876. (Ge schenk des Herrn Verfassers.)

Lloyd, W. W. Critical Essays on the Plays of Shakespeare. London 1875.

Loening, R. Die Hamlet-Tragödie Shakespeare's Stuttgart 1893. (Gesche des Herrn Verfassers.)

Loffelt, A. C. Nederlandsche Navolgingen van Shakespeare en van de o Engelsche Dramatici in de 17. Eeuw. (Aus De Nederlandsche Spectator 18 — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Lowndes, W. Th. The Bibliographer's Manual of English Literature. Ne Edition, revised, corrected, and enlarged, by H. G. Bohn. Part VIII. Lond 1863. (Darin S. 2252—2366: Bibliography of Shakespeare.)

Lua, A. L. W. Shakespeare. Festrede. Danzig 1864.

Lüders, F. Beiträge zur Erklärung von Shakespeare's Othello. Hamburg 1863 (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Maaß, M. A Collection of Shakspearian Puns. Sprottau 1866. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Unsere deutschen Dichterheroen und die sogenannte Shakespearomanie. Thorn 1874.

Macdonell, P. An Essay on the Tragedy of Hamlet. London 1843.

Madden, F. Observations on an Autograph of Shakspere, and the Orthography of his Name. London 1837.

Maginn, W. Shakespeare Papers. Annotatod by Sholton Mackenzie. Redfield 1856.
- Shakspeare Papers. New Ed. London 1860.
Malone, E. A Letter to the Rev. R. Farmer, relative to the Edition of Shakspeare, published in MDCCXC, and some Late Criticisms on that Work. London 1792.
- An Account of the Incidents, from which the Title and Part of the Story of Shakspeare's Tempest were derivod; and its True Date ascertainod. London 1808.
Boswell, J. A Biographical Memoir of the Late Edmond Malone. London 1814.
Prior, J. Life of Edmond Malone, Editor of Shakspeare. London 1859.
Marbach, O. Shakspeare-Prometheus. Phantastisch-satirisches Zauberspiel vor dem Höllenrachen. Leipzig 1874.
Marggraff, H. W. Shakspeare als Lehrer der Menschheit. Leipzig 1864. (Geschenk der Verlagshandlung.)
Marshall, F. A. A Study of Hamlet. London 1875.
Martin, H. F. Lady. On Some of Shakespeare's Female Characters. London 1885.
Martin, J. The Seven Ages of Shakspeare. London 1840.
Mason, J. M. Comments on the Plays of Beaumont and Fletcher, with an Appendix, containing some Further Observations on Shakespeare, extended to the Late Editions of Malone and Steevens. London 1798.
Massey, G. Shakespeare's Sonnets never before Interpreted. London 1866.
Mayou, B. Natural History of Shakespeare. Manchester [1877].
Meadows, A. Hamlet: An Essay. Edinburgh 1871.
Meerheimb, R. von, Psychodramen-Welt. Berlin [1887]. (Geschenk des Herrn Dr. E. Uhlmann-Eltz in Loschwitz.)
Meijer, J. H. W. Shakespeare, eene kritische Levensschets. [Deventer 1864.]
Meißner, J. Untersuchungen über Shakespeare's Sturm. Dessau 1872. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
- Die englischen Comödianten zur Zeit Shakespeares in Oesterreich. Wien 1884. (Geschenk des Fräuleins P. Bruns in Coburg.)
- Die Englischen Komödianten in Oesterreich. (Separatabdruck aus dem Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Bd. 19. — Geschenk des Herrn Verfassers.)
Mercade. Hamlet; or, Shakespeare's Philosophy of History. London 1875.
Meredith, E. A. Some new Emendations in Shakespeare. (Enthalten in Proceedings of the Canadian Institute, Toronto. Vol. I, Fasc. No. 5. Toronto 1883. — Geschenk des Canadian Institute.)
Merschberger. Die Anfänge Shakespeares auf der Hamburger Bühne. Separat-Abdruck aus dem Osterprogramm des Realgymnasiums des Johanneums 1890. Hamburg 1890. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
Meyer. Das Leben Shakspeare's. Gotha 1824.
Meyer, A. Shakspeare's Verletzung der historischen und naürlichen Wahrheit. Schwerin 1863.
Mézières, A. Shakspeare, ses oeuvres et ses critiques. Paris 1860.
Minor, J., und A. Sauer, Götz und Shakespeare. (Aus Minor, J., und A. Sauer, Studien zur Goethe-Philologie. Wien 1880. — Geschenk des Herrn Dr. Minor in Wien.)
Mitford, J. Cursory Notes on various Passages in the Text of Beaumont and Fletchere as edited by A. Dyce; and on his 'Few Notes on Shakespeare'. London 1856.
Möbius, P. Shakespeare als Dichter der Naturwahrheit. Leipzig 1864. (Geschenk des Herrn Verlegers.)

Moltzer, H. E. Shakspere's Invloed op het Nederlandsch Tooneel der X' Eeuw. Groningen 1874.

Montagu, Mrs. E. An Essay on the Writings and Genius of Shakesp London 1769.

Morgan, A. The Shakesperean Myth. Cincinnati 1881.

— Shakespeare in Fact and in Criticism. New York 1888.

Morgan, M. An Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff. London 17

— — New Edition. London 1825.

Morris, C. An Essay towards fixing the True Standards of Wit, Humo Raillery, Satire, and Ridicule. To which is added an Analysis of the Charact of an Humourist, Sir John Falstaff, Sir Roger De Coverley, and Don Quixc London 1744.

Müller. Observations sur les Enfants d'Edouard de Delavigne et sur les rappc de cette tragédie au Richard III. de Shakspeare. Fulda 1844.

Müller, A. Ueber die Quellen, aus denen Shakespeare den Timon von At entnommen hat. Jena 1873. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Schäffer Jena.

Mullins, J. D. Catalogue of the Shakespeare Memorial Library, Birmingh Part I. Sections 1 and 2. Part II. Birmingham 1872—1876. (Geschenk Committee of the Birmingham Free Libraries durch den Herrn Verfasser.)

Münch, W. Shakespeare's Macbeth im Unterricht der Prima. Barmen 1884

Nader, E. Shakespeare's Coriolanus als Gegenstand der deutschen Lektüre der VII. Realschulklasse. Ausschnitt aus dem 29. Jahresbericht der Commu Oberrealschule im I. Bezirk in Wien. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Neumann, H. Ueber Lear und Ophelia. Breslau 1866.

Noiré, L. Hamlet. Zwei Vorträge. Mainz 1856.

Norden, F. Der Kaufmann von Venedig. Dem Dichter Shakespeare nacherzä Rosenheim 1866. (Rosenheimer Volksbücher No. 39. — Geschenk des H Professors Dr. Elze in Halle.)

— Othello, der Mohr von Venedig. Dem Dichter Shakespeare nacherzä Rosenheim 1866. (Rosenheimer Volksbücher No. 40. — Geschenk des H Professors Dr. Elze in Halle.)

Norris, J. P. A. Bibliography of Works on the Portraits of Shakespeare. ladelphia. 1879. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

O'Connor, W. D. Mr. Donnelly's Reviewers. Chicago, New York, San F cisco 1889. (Geschenk des Herrn Verlegers.)

Oechelhäuser, W. Essay über Shakespeare's Richard III. Berlin 1868. schenk des Herrn Verfassers.)

— Shakespeareana. Berlin 1894. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Onimus. La Psychologie dans les Drames de Shakspeare. Paris 1876.

Paget, A. H. Shakespeare's Play's: a Chapter of Stage History. London 18 (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Patterson, R. The Natural History of the Insects mentioned in Shakspea Plays. London 1841.

Perring, Ph. Hard Knots in Shakespeare. London 1885.

Perry, W. A Treatise on the Identity of Herne's Oak, shewing the Maiden T to have been the Real one. London 1867.

Philips, C. Lokalfärbung in Shakespeare's Dramen. 1. 2. Th. Köln 1887— (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Phipson, E. The Animal-Lore of Shakspeare's Time. London 1883.

Plumptre, J. Observations on Hamlet. Cambridge 1796.

Pörschke, K. L. Ueber Shakspeare's Macbeth. Königsberg 1801. (Gesch des Herrn Prof. Dr. Elze in Halle.)

Prölß, R. Shakespeare's Hamlet, erläutert. Leipzig 1878. (Geschenk des Fräuleins P. Bruns in Coburg.)

Proescholdt, L. On the Sources of Shakespeare's Midsummer Night's Dream. Halle 1878. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Anzeige von W. Creizenach. die Tragödie 'Der bestrafte Brudermord'. (Aus der Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, n. F., I. — Geschenk des Herrn Verfassers.

Pudmenzky. Shakespeare's Perikles und der Apollonius des Heinrich von Neustadt. Detmold 1884. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Pye, H. J. Comments on the Commentators on Shakespear. London 1807.

Räder. Ueber die behauptete Identität der Metaphern und Gleichnisse in Bacon's und Shakespeare's Werken. Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht des Friedrich-Wilhelhelms-Realgymnasiums zu Grünberg. Ostern 1891. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Raich, J. M. Shakespeare's Stellung zur katholischen Religion. Mainz 1884.

Rapp, W. Shakespeare oder F. Bacon? I. II. Hälfte. Ulm 1887—88. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Reed, H. English History and Tragik Poetry, as illustrated by Shakspeare. London s. a.

Rees, J. Shakespeare and the Bible. Philadelphia 1876.

Regnault de Warin, J. J. Roméo et Juliette, roman historique. T. I. II. Paris [1800].

Reichel, E. Shakespeare-Litteratur. Stuttgart 1887.

Reichensperger, A. W. Shakespeare, insbesondere sein Verhältniß zum Mittelalter und zur Gegenwart. Münster 1871.

Ricci, M. Saggio di Novelle di G. Shakespeare. Firenze 1874.

Richardson, W. Essays on Shakespeare's Dramatic Characters of Richard the Third, King Lear, and Timon of Athens. To which are added, An Essay on the Faults of Shakespeare, and Additional Observations on the Character of Hamlet. London 1784. (2 Exemplare, eins Geschenk des Herrn Albert R. Frey in New York.)

— Essays on Shakespeare's Dramatic Characters of Macbeth, Hamlet, Jaques, and Imogen. The fourth Ed. London 1785.

— Ueber die wichtigsten Charaktere Shakespears. Aus dem Englischen. Leipzig 1775.

— A Philosophical Analysis and Illustration of some of Shakespeare's Remarkable Characters. The Third Ed., corrected. London 1784. (Geschenk des Herrn Albert R. Frey in New York.)

— A Philosophical Analysis and Illustration of some of Shakespeare's Remarkable Characters: to which is added, An Essay on the Faults of Shakespeare. Boston 1808. (Geschenk des Herrn Albert R. Frey in New York.)

— Essays on Shakespeare's Dramatic Character of Sir John Falstaff, and on his Imitation of Female Characters. London 1789.

Riechelmann. Zu Richard II.: Shakespeare und Holinshed. Plauen 1860.

Rio, A. F. Shakespeare. Paris 1864.

Ritter, J. G. Beiträge zur Erklärung des Macbeth von Shakspeare. 1. 2. Leer 1870—71.

Rohde, D. Das Hilfszeitwort to do bei Shakespeare. Göttingen 1872. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Schäffer in Jena.)

Rohrbach, E. Shakespeare's Hamlet erläutert. Berlin 1859.

Romdahl, A. Obsolete Words in Shakespeare's Hamlet. Upsala 1869.

Rötscher, G. Th. Abhandlungen zur Philosophie der Kunst. 4. Abtheilung. I. Romeo und Julia, II. Der Kaufmann von Venedig, mit besonderer Beziehung

auf die Kunst der dramatischen Darstellung entwickelt. Berlin 1842. (Gesch des Herrn Dr. F. von Bodenstedt.)

— Shakespeare in seinen höchsten Charaktergebilden enthüllt und entwicl Dresden 1864.

Rovenhagen, L. Lessings Verhältniß zu Shakspeare. Aachen 1867. (Gesch des Herrn Realschuldirektors Dr. Hilgers in Aachen.)

Ruggles, H. I. The Method of Shakespeare as an Artist, deduced from Analysis of his Leading Tragedies and Comedies. New York 1870.

Ruland, C. Zur Shakespeare-Ausstellung im Großherzogl. Museum. (Aussch aus der Weimarischen Zeitung vom 1. Mai 1889. — Geschenk des Herrn V fassers.)

Rümelin, G. Shakespearestudien. 2. Auflage. Stuttgart 1873.

Rushton, W. L. Shakespeare a Lawyer. London 1858.

— Shakespeare illustrated by Old Authors. I. II. London 1867—1868.

— Shakespeare's Testamentary Language. London 1869.

— Shakespeare's Euphuism. London 1871.

Rye, W. B. England as seen by Foreigners in the Days of Elizabeth James I. Comprising Translations of the Journals of the two Dukes of Wirt berg in 1592 and 1610; both illustrative of Shakespeare. London 1865. (schenk I. K. H. der Frau Großherzogin von Sachsen.)

Saint-Marcel, T. Aphrodite, ou la fille retrouvée, roman imité de Shaksp Paris, an VI.

Sander, L. C. Forelæsninger over Shakspeare og hans Sørgespil Macb Kjøbenhavn 1804. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Leo in Berlin.)

Saupe, J. Shakespeare's Hamlet für obere Gymnasial-Classen erläutert. G 1868. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Savits, J. Die Shakespeare-Bühne in München. Separat-Abdruck aus 'Neuen Theater-Almanach' der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehör für 1890. Berlin 1890. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Schad, C. Vom Klingenwald. Zu W. Shakespeare's dreihundertjähriger Ju feier. Kitzingen 1864. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Schaible, K. H. Shakespeare der Autor seiner Dramen. Heidelberg 1 (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Schindhelm. Ueber Hamlet von Shakespeare. Coburg 1866. (Geschenk Herrn Bibliothekars Dr. Pertsch in Gotha.)

Schipper, L. Shakspeare's Hamlet. Münster 1862.

— Zur Kritik der Shakspere-Bacon-Frage. Wien 1889.

Schmeding, G. A. Essay on Shakspeare's Henry V. Jena 1874. (Gesch des Herrn Professors Dr. Schäffer in Jena.)

Schmidt, A. Voltaire's Verdienste um die Einführung Shakespeare's in Fra reich. Königsberg in Preußen 1864. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Shakespeare-Lexicon. Vol. I. II. Berlin. London 1874—1875.

— Zur Textkritik des King Lear. Königsberg 1879. (Geschenk des Herrn V fassers.)

— Gesammelte Abhandlungen. Mit einer Lebensskizze hgg. von Freunden Verstorbenen. Berlin 1889.

Schmidt, F. L. Sammlung der besten Urtheile über Hamlet's Charakter Goethe, Herder, Richardson und Lichtenberg. Hamburg 1807.

Schmidt, L. Macbeth. Eine poetische Shakespearestudie. Oschatz 1873. (G schenk des Herrn Verfassers.)

Schneeberger, H. Die Wechselbeziehung zwischen Schiller's Tell und Shal speare's Julius Cäsar. Programm des Gymnasiums zu Münnerstadt. 18 (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Schöne, J. F. Ueber den Charakter Richard's III. bei Shakespeare. Dresden 1856.

Schröer, A. Ueber William Shakspere's Glaubensbekenntniß. Deutsches Wochenblatt, 1890. No 39. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Schück, H. W. Shakspere, hans lif och värksamhet. Stockholm [1883].

Schwan, E. F. Landmann, Shakspere and Euphuism. (Separat-Abdruck aus den Englischen Studien VI. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Schwartzkopf, A. Shakespeare, in seiner Bedeutung für die Kirche unserer Tage. 2. sehr erweiterte Aufl. Halle 1864. (Geschenk des Herrn Verlegers.)

— Goethe's Faust, Shakespeare's Macbeth und König Lear, im Lichte des Evangelii. Schönebeck 1868. (Geschenk des Herrn Geh. Hofraths Dr. Marshall in Weimar).

Selkirk, J. B. Bible Truths, with Shakspearian Parallels. 3d Ed. London 1872.

Semler, Ch. Shakespeare's Hamlet. Die Weltanschauung und der Styl des Dichters Dresden 1878. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Seymour, E. H. Remarks, Critical, Conjectural, and Explanatory, upon the Plays of Shakspeare. Vol. I. II. London 1805.

Sievers, E. W. Shakspeare's Dramen für weitere Kreise bearbeitet. I—IV. Leipzig 1851—52.

Simpson, R. An Introduction to the Philosophy of Shakespeare's Sonnets. London 1868.

Singer, S. W. The Text of Shakespeare vindicated from the Interpolations and and Corruptions advocated by J. P. Collier in his Notes and Emendations. London 1853. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)

Skeat, W. W. Shakespeare's Plutarch, being a Selection from the Lives in North's Plutarch which illustrate Shakespeare's Plays. London 1875.

Skottowe, A. The Life of Shakspeare. Vol. I. II. London 1824.

Smith, C. R. The Rural Life of Shakespeare. London 1870.

— Remarks on Shakespeare, his Birthplace, etc. Second Ed. London 1877. (Geschenk der New Shakspere Society.)

Smith, W. H. Was Lord Bacon the Author of Shakespeare's Plays? London 1856.

— Bacon and Shakespeare. London 1857.

Snider, D. J. System of Shakespeare's Dramas. Vol. I. II. St. Louis 1877.

Spalding, Th. A. Elizabethan Demonology. London 1880.

Spandau. Zur Kritik und Interpretation des Shakespeare'schen Othello. Stadtamhof 1860.

Spanier, J. Der 'Papist' Shakespeare im Hamlet. Trier 1890. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Sprenger, R. Bemerkungen zu Dramen Shakespeare's. Programm-Abhandlung. Northeim 1891. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Stapfer, P. Shakespeare et l'Antiquité. 1. 2. partie. Paris 1879—80.

Stark, C. König Lear. Eine psychiatrische Shakespeare-Studie. Stuttgart 1871.

Staunton, H. Memorials of Shakespeare. London s. a.

Stenger, F. Der Hamlet-Charakter. Eine psychiatrische Shakespeare-Studie. Berlin 1883. (Geschenk des Herrn Prof. Dr. Leo in Berlin.)

Stern, G. Ueber das persönliche Geschlecht unpersönlicher Substantiva bei Shakespeare. Dresden 1881. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Steuerwald, W. Lyrisches im Shakspere. München 1881.

Stokes, H. P. An Attempt to determine the Chronological Order of Shakespeare's Plays. London 1878.

Stopes, C. The Bacon-Shakespere Question Answered. Second Ed., corrected and enlarged. London 1889.

Storffrich, D. B. Psychologische Aufschlüsse über **Shakespeare's Han** Bremen 1859.

Sträter, B. T. Neue Shakespeare-Studien. I—III. Braunschweig 1882. (Sepa Abdrücke aus dem Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Lit turen. — Geschenke des Herrn Verfassers.)

Sträter, Th. Die Komposition von Shakespeare's Romeo und Julia. Bonn 1!

Struve, E. A. Studien zu Shakespeare's Heinrich IV. Kiel 1851.

Struve, H. v. Hamlet. Eine Charakter-Studie. Weimar 1876. (Geschenk Herrn Verfassers.)

Swinburne, A. Ch. A Study of Shakespeare. London 1880.

Tamms, C. Alte und neue Anmerkungen zu Shakespeare's dramatischen Wer 1. Theil. Greifswald 1825.

Tanger, G. The First and Second Quartos and the First Folio of Hamlet: t Relation to each other. Reprinted from the New Shakspere Society's Tr actions 1880—82. P. I. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Taylor, E. Çursory Remarks on Tragedy, on Shakespear, and on certain Fr and Italian Poets, principally Tragedians. London 1774.

Taylor, J. E. The Moor of Venice. Cinthio's Tale and Shakspere's Trag London 1855.

Teetgen, A. Shakespeare's 'King Edward the Third', absurdly called, and s dalously treated, as a 'Doubtful Play': an Indignation Pamphlet. London 1! (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Teichmann, E. On Shakespeare's Hamlet. Borna 1880. (Geschenk des H Verfassers.)

Tetschke. Einleitung zu Shakespeare's Julius Caesar. Stralsund 1855.

Theobald, L. Shakespeare Restored: or, a Specimen of the many Errors. well committed, as unamended, by Mr. Pope in his Late Edition of this F London 1726.

Thiel, B. The principal reasons for Shakespeare's remaining unpopular lo than a century even in England. Augsburg [1874]. (Geschenk des H Verfassers.)

Thiersch, C. Medicinische Glossen zum Hamlet. Berlin [1878]. (Aus Zeitschrift „Nord und Süd". — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Thimm, F. Shakspeariana from 1564 to 1864. London 1865. (Geschenk Herrn Verfassers.)

— Shakespeariana. The Literature from 1864 to 1871. London 1872. (Gesch des Herrn Verfassers.)

Thoms, W. Three Notelets on Shakespeare. London 1865.

Thomson, W. W. Shakespeare in Romance and Reality. Melbourne 1881.

— Audi alteram partem. Bacon, Not Shakespeare. In Rejoinder to the Sh speare, Not Bacon by J. S. Melbourne 1881.

— Melbourne Criticism. 1881.

Thornbury, W. Shakspere's England. Vol. I. II. London 1856.

Thümmel, J. Vorträge über Shakespeare's Charaktere. Halle 1881. (Gesch des Herrn Verfassers.)

Timme, O. Commentar über die erste Scene des zweiten Actes von Shakespea Macbeth. Jena 1873. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Schäffer in Jena.

Timmins, S. Books on Shakespeare. (Birmingham Reference Library Lectu No. 4. London [1885.] — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Timon. Shakespeare's Drama in seiner natürlichen Entwicklung dargest Leiden 1889. ('Nomine auctorum' zum Geschenk erhalten.)

Townsend, G. H. W. Shakespeare not an Impostor. London 1857.

Trahndorff. Ueber den Orestes der alten Tragödie und den Hamlet des Shakespeare. Berlin 1833.

Trautmann, K. Englische Komödianten in Nürnberg bis zum Schlusse des Dreissigjährigen Krieges (1593—1648). — Ein englischer Springer am Hofe zu Turin (1665). — Eine Augsburger Lear-Aufführung (1665). — Englische Komödianten in Stuttgart (1600, 1609, 1613—14) und Tübingen (1597). — Englische Komödianten in Ulm (1602). (Aus dem Archiv für Literaturgeschichte, Bd XIV und XV. — Geschenke des Herrn Verfassers.)

Tschischwitz, B. Shakspere - Forschungen. I—III. Halle 1868. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Türck, H. Das Wesen des Genies. (Faust und Hamlet.) Reudnitz-Leipzig 1888. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Das psychologische Problem in der Hamlet-Tragödie. Leipzig-Reudnitz 1890. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Turkuš, J. F. Eine Studie über Shakespeare's Macbeth. Leoben 1877. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Turnbell, W. R. Othello. A critical study. Edinburg und London 1892.

Tyler, T. The Philosophy of 'Hamlet'. London 1874. (Geschenk der Herren Verleger.)

Ulrici, H. Shakspeare's dramatische Kunst. 3., neu bearb. Aufl. 1.—3. Th. Leipzig 1868—69. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Shakspeare's Dramatic Art. Translated from the Third Edition of the German, with Additions and Corrections by the Author, by L. D. Schmitz. Vol. I. II. London 1876. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Upton, J. Critical Observations on Shakespeare. London 1746.

— Critical Observations on Shakespeare. The Second Ed., with Alterations and Additions. London 1748.

Varnhagen, H. An inquiry into the origin and different meanings of the English particle 'but'. Göttingen 1876. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Vatke, Th. Culturbilder aus Alt-England. Berlin 1887. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Vaughan, H. H. New Readings and New Renderings of Shakespeare's Tragedies. Vol. I—III. London 1878—86.

Vehse, E. Shakespeare als Protestant, Politiker, Psycholog und Dichter. 1. 2. Bd. Hamburg 1851.

Verity, A. W. The Influence of Chr. Marlowe on Shakespere's Earlier Style. Cambridge 1886. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Villemain. Essai biographique et littéraire sur Shakespeare. Paris 1838.

Vining, E. P. The Mystery of Hamlet. Philadelphia 1881. (Geschenk des Herrn H. H. Furness in Philadelphia.)

Vitzthum von Eckstädt, K. F. Graf. Shakespeare und Shakspere. Stuttgart 1888.

Vorbrodt. Ireland's Forgeries. Meissen 1885. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Wagner, A. Metrische Bemerkungen zu Shakespeare's Macbeth. Separat-Abdruck aus der Anglia, XIII. Bd. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Wagner, W. Shakespeare und die neueste Kritik. Hamburg 1874.

Wahl, M. C. Die englische Parömiographie vor Shakespeare. I. Abth. Erfurt 1879. (Geschenk des Herrn Dr. R. Köhler.)

— Parömiologische Spenden zur Shakespeare-Literatur. Erfurt 1880. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Das parömiologische Sprachgut bei Shakespeare. I—IV. Erfurt 1884 — Leipzig 1887. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Walker, W. S. Shakespeare's Versification. London 1854.

Walker, W. S. A Critical Examination of the Text of Shakespeare. Vol. I—III. London 1860.

Ward, J. Vicar of Stratford-upon-Avon. Diary. From the Original Mss. arranged by Ch. Severn. London 1839.

Warner, R. A Letter to D. Garrick, concerning a Glossary to the Plays of Shakespeare. To which is annexed a Specimen. London 1768.

Wellesley, H. Stray Notes on the Text of Shakespeare. London 1865.

Werder, K. Vorlesungen über Shakespeare's Hamlet. Berlin 1875.

— Vorlesungen über Shakespeare's Macbeth. Berlin 1885. (Geschenk des Fräuleins P. Bruns in Coburg.)

Westin, J. P. De poësi dramatica G. Shakespearii dissertatio. Upsaliae 1843.

Whately, Th. Remarks on some of the Characters of Shakespeare. London 1785. (Geschenk des Herrn Albert R. Frey in New York.)

— — The Second Edition. Oxford 1808.

Wheler, R. B. History and Antiquities of Stratford-upon-Avon. Stratford-upon-Avon [1806].

— An Historical Account of the Birthplace of Shakespeare. Reprinted etc. by J. O. Halliwell. Stratford-on-Avon 1863.

White, J. Falstaff's Letters. Originally published in 1796 and now reprinted verbatim and litteratim. With Notices of the Author. London 1877.

White, R. G. Shakespeare's Scholar. New York 1854.

White, W., and G. Chapman. England's Royal Characters in Shakespeare's Historical Plays. Concord, N. H. June 1886. (Genealogische Tabelle in Qu.-Fol. Geschenk des Herrn W. White in New Haven, Connecticut.)

Wigston, W. F. C. Francis Bacon, Poet, Prophet, Philosopher, versus Phantom Captain Shakespeare. The Rosicrucian Mask. London 1891. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Discoveries in the Bacon Problem. Edinburgh o. J. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Wilkes, G. Shakespeare, from an American Point of View. New York 1877.

Williams, R. F. The Youth of Shakspeare. Paris 1839.

Wilson, D. Caliban: the Missing Link. London 1873.

Wilson, J. Shakspeariana. Catalogue of all the Books, Pamphlets, &c. relating to Shakspear. London 1827.

Windle, Mrs. C. F. A. Address to the New Shakspere Society of London. Discovery of Lord Verulam's undoubted Authorship of the 'Shakspere' Works. San Francisco 1881. (Geschenk der Frau Verfasserin.)

Winsor, J. Shakespeare's Poems. A Bibliography of the Earlier Editions. (Library of Harvard University. Bibliographical Contributions, No. 2.) Cambridge, Mass., 1879. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Halliwelliana: A Bibliography of the Publications of James Orchard Halliwell-Philipps. (Library of Harvard University. Bibliographical Contributions, No. 10.) Cambridge Mass., 1881. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Harvard University Bulletin. No. 18. 1. April 1881. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

— Boston Public Library. Superintendent's Monthly Report. June 1874, No. 48. — December 1877, No. 90. (Darin Beiträge zur Shakespeare-Bibliographie von J. Winsor. — Geschenk des Boston Public Library.)

— Was Shakespeare Shapleigh? A Correspondence in two Entanglements. Ed. by J. Winsor. Boston and New York 1887. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)

Wise, J. R. Shakspere: his Birthplace and its Neigbourhood. London 1861.

Wiseman, Cardinal. W. Shakespeare. London 1845.

Wislicenus, P. Zwei neu entdeckte Shakespearequellen. (Die Literatur. 1874. No. 1 und 3. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Wiss, J. On the Rudiments of the Shaksperian Drama. Frankfurt 1828.

Witte. Shakespeare und Molière. Wiesbaden 1881. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Wivell, A. An Inquiry into the History etc. of the Shakspeare Portraits. London 1827.

— A Supplement to An Inquiry etc. London 1827.

Wood, W. D. Hamlet; from a Psychological Point of View. London 1870.

Wordsworth, Ch. On Shakspeare's Knowledge and Use of the Bible. Second Edition, enlarged. London 1864.

Wülker, R. Die Shakspere-Bacontheorie. Sonderabdruck aus den Berichten der Königl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften. 1890. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Würzner, A. Die Orthographie der ersten Quarto-Ausgabe von Shakespeare's 'Venus and Adonis' und 'Lucrece'. Wien 1887. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Zollmann, W. Marcus Brutus in Shakespeare's Julius Cæsar. Nürnberg 1867. (Geschenk des Herrn Prof. Dr. Elze in Halle.)

Traditionary Anecdotes of Shakespeare. Collected in Warwickshire in 1693. London 1838.

Shakspeare Memorial. London 1864. (Geschenk des Herrn Hofraths C. Ruland, Directors des Großh. Museums in Weimar.)

Shakespeare Memorial, Stratford-on-Avon. London, Paris, and New York [1878]. (Geschenk des Herrn C. E. Flower, Vorsitzenden der Shakespeare Memorial Association in Stratford-on-Avon.)

A Catalogue of the Books, Manuscripts, Works of Art, Antiquities, and Relics, illustrative of the Life and Works of Shakespeare, and of the History of Stratford-upon-Avon, which are preserved in the Shakespeare Library and Museum in Henly Street. London 1868. (Geschenk des Herrn J. O. Halliwell in London.)

The Preservation and Repair of the Holy Trinity Church, Stratford-on-Avon, [Stratford-on-Avon 1885.] (Geschenk des Herrn Prof. Dr. Leo in Berlin.)

Stratford-on-Avon Shakespeare Memorial Library. The Librarian's Report for the Year ending 25th March, 1888. Stratford-on-Avon 1888. (Geschenk der Stratford-on-Avon Shakespeare Memorial Library.)

A Lecture on some Portaits of Shakespeare, and Shakespeare's Brooch, delivered by Mr. J. Rabone, to the Members of the Birmingham Natural History and Microscopical Society, Nov. 15th, 1883. Reprinted, by Request, from the 'Birmingham Daily Gazette', November 20th, 1883. With an Appendix and Illustrations. 1884. (Geschenk des Herrn John Rabone in Birmingham.)

Some Portraits of Shakespeare. Shakespeare's Brooch. (Ausschnitt aus The Birmingham Daily Gazette, November 20th, 1883. — Geschenk des Herrn Professors Dr. Leo in Berlin.)

Shakespearian Relics. The History of Shakespeare's Brooch. Stratford-upon-Avon 1883. (Geschenk des Herrn Buchhändlers A. Cohn in Berlin.)

Verschiedene Ausschnitte aus englischen Zeitungen, Shakespeares Gebeine betreffend. (Geschenk des Herrn Prof. Dr. Leo in Berlin.)

Shakespeare and Chaucer Examinations. Ed., with some Remarks on the Class-Room Study of Shakespeare, by W. T. Thom. Boston 1888. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Prolegomena to the Dramatic Writings of W. Shakspere. London 1788.

A Parallel of Shakspeare and Scott. London 1835.

A Treatise on the Passions, so far as they regard the Stage; with o critical Enquiry into the Theatrical Merit of Mr. G—k, Mr. Q—n, and Mr. B—y. The

first considered in the Part of Lear. the two last opposed in Othello. L s. a. (Geschenk des Herrn Albert R. Frey in New York.)

A New Study of Shakespeare: an Inquiry into the Connection of the Play Poems, with the Origins of the Classical Drama, and with the Platonic sophy, through the Mysteries. London [1885]. (Geschenk der Herren Ve Trübner & Co. in London.)

New Exegesis of Shakespeare. Interpretation of his Principal Characters Plays on the Principle of Races. Edinburgh 1859.

Reprints of Scarce Pieces of Shakespeare Criticism. No. I. (Some Remarks c Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark, written by Mr. W. Shakespeare. don 1736.) London 1874.

Hamlet. An Attempt to Ascertain whether the Queen were an Accessory, the Fact, in the Murder of her First Husband. London 1856.

The Hamlet Controversy. Was Hamlet Mad? or, the Lucubrations of] Smith, Brown, Jones, and Robinson. With a Preface by the Editor ('Argus'. Melbourne 1867.

An Essay on the Character of Macbeth. London 1846.

Religions and Moral Sentences culled from the Works of Shakespeare, con with Sacred Passages drawn from Holy Writ. London 1843. (Geschen Herrn Albert R. Frey in New York.)

The Shakspeare Daily Gem Book and Journal of Birthdays. London s. a. schenk des Herrn Hofbuchhändlers A. Huschke in Weimar.)

Shaksperean Calendar. 1876. London and Belfast.

Voința Naționala, Bukarest, 8—12. Oct. 1884. (Darin Artikel über die Aufführung des Hamlet in Bukarest. — Geschenk des Herrn Professors Dr in Halle.)

Romanulu, Bukarest, 15. 16. Oct. 1884. (Darin Artikel über die erste H Aufführung in Bukarest. — Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in]

The British and Colonial Printer and Stationer, June 9, 1887. (Darin eir nymer Aufsatz: Shakspere: Richard Mainy and the Fittons. — Aus Londc geschickt.)

The Protestant Standard, December 3, 1887. (Darin H. Watts, Shakesp Rowdies. — Aus London zugeschickt.)

Library Opinion and Book Trade Opinion, November 1, 1887. (Darin ein ano Aufsatz: Who Wrote the Plays: Bacon or Shakespeare? — Aus London schickt.)

Shakespeare's Jest-Books. Ed. by W. C. Hazlitt. Vol. I—III. London

Shakespeare's Jest-Book. A Hundred Merry Talys. Ed. by H. Oesterley. don 1866.

Fortune's Tennis Ball: An Early English Metrical Version of the Foundation of Shakespeare's Winter's Tale. Ed. by J. O. Halliwell. London 1859. in 26 Exemplaren gedruckt.)

Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. 1.—28. Jahrg. Berlin 18 Weimar 1893.

— Leo, F. A. General-Register für das Jahrbuch der Deutschen Shakes Gesellschaft. Jahrg. I—X. Berlin 1875. (Geschenk des Herrn Verfasse

Die Shakespeare-Literatur in Deutschland von 1762—1851. Cassel 1852.

Shakespeare-Almanach. Hgg. von G. Regis. Berlin 1836.

Shakespear-Museum. Hgg. von M. Moltke. Bd. I. Nr. 1—20. Leipzig 187 (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

— — Band-Ausgabe. Leipzig 1881. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Die einzelnen Jahresberichte des studentisch-wissenschaftlichen Shakes Vereins. Michaelis 1880 — Ostern 1889. — Statuten des studentisch-w schaftlichen Shakespeare-Vereins zu Halle a. S. (Halle) 1883. — Satzung

'Alte Herren-Kasse' des studentisch-wissenschaftlichen 'Shakespeare-Vereins zu Halle a. S. 1886. — D. W. D. A. Geschichte des studentischen Shakespeare-Vereins in Halle a. S. während der Jahre 1864—1889. Festschrift zum fünfundzwanzigjährigen Stiftungsfeste am 23. bis 25. Juli 1889. (Halle 1889.) — Mentz, A. Verzeichniß der Bibliotheksbücher des studentisch-wissenschaftlichen Shakespeare-Vereins. Ostern 1889. Halle 1889. (Geschenke des studentischen Shakespeare-Vereins in Halle.)

* * *

New Shakspere Society:

Series I. Transactions of the New Shakspere Society. 1874. Part I. II. 1875—76. Part I. II. 1877—79. Part I—III. 1880—86. Part I—III. London 1874—86.

Series II. Plays. Romeo and Juliet. Reprint of Q 1: 1597. Ed. by P. A. Daniel. London 1874.

— Romeo and Juliet. Reprint of Q 2: 1599. Ed. by P. A. Daniel. London 1874.

— Romeo and Juliet. Parallel Texts of the First Two Quartos, Q 1: 1597 — Q 2: 1599. Ed. by P. A. Daniel. London 1874.

— Romeo and Juliet. Revised Ed. of the Second, or 1599, Quarto. Ed. by P. A. Daniel. London 1875.

— The Chronicle History of Henry the Fifth. Reprint of First Quarto, 1600. Ed. by B. Nicholson. London 1875.

— The Life of Henry the Fifth. Reprinted from the First Folio, 1623. Ed by B. Nicholson. London 1875.

— The Two Noble Kinsmen. Reprint of the Quarto, 1634. Ed. by H. Littledale. London 1876.

— The Two Noble Kinsmen. By W. Shakspere and J. Fletcher. Ed. from the Quarto of 1634 by H. Littledale. Parts I. II. London 1876—1885.

— King Henry V. Parallel Texts of the First Quarto (1600) and First Folio (1623) Editions. Ed. by B. Nicholson. London 1877.

— The Life of Henry the Fifth. The Edition of 1623, newly Revised and Corrected, with Notes and an Introduction, by W. G. Stone. London 1880.

— The Tragedie of Cymbeline. Reprinted from the First Folio, 1623, with Collations of the Second, Third, and Fourth Folios, by W. J. Craig. London 1883.

Series III. Originals and Analogues. Part I. Romeus and Iuliet. Arthur Brooke. — Romeo and Iulietta. William Painter. Ed. by P. A. Daniel. London 1875.

Series IV. Shakspere Allusion-Books. Part I. Ed. by C. M. Ingleby. London 1874.

— Ingleby, C. M. Shakespeare's Centurie of Praise. Second Edition, revised, with many Additions, by L. T. Smith. London 1879.

— Some 300 Fresh Allusions to Shakspere from 1594 to 1694 A. D. Gatherd by Members of the New Shakspere Society as a Supplement to 'Shakespeare's Centurie of Prayse', ed. 2, 1879, and ed. by F. J. Furnivall. London 1886.

Series VI. Shakspere's England. Harrison's Description of England in Shakspere's Youth. Ed. by F. J. Furnivall. Part I—III. London 1877—81.

— Tell-Troths New-Yeares Gift. — The Passionate Morrice. — J. Lane's Tom Tell-Troths Message, and his Pens Complaint. — Th. Powell's Tom of all Trades. — The Glasse of Godly Loue. Ed. by F. J. Furnivall. London 1876.

— W. Stafford's Compendious or briefe Examination of certayne ordinary Complaints. Ed. by F. J. Furnivall. London 1876.

— Ph. Stubbes's Anatomy of the Abuses in England in Shakspere's Youth, A. D. 1583. Ed. by F. J. Furnivall. Part I. II. London 1877—82.

— The Rogues and Vagabonds of Shakspere's Youth, describd by J. Awdeley in his Fraternitye of Vacabondes, 1561—73, Th Harman in his Caueat for Common Cursetors, 1567—73, and in The Groundworke of Conny-catching, 1592. Ed.

by E. Viles and F. J. Furnivall in 1869 for the Early English Text Society, and now reprinted. London 1880.

Series VII. The Digby Mysteries. Ed. by F. J. Furnivall. London 1882.

Series VIII. A Letter on Shakspere's Authorship of The Two Noble Kinsmen; and on the Characteristics of Shakspere's Style, and the Secret of his Supremacy. By the late W. Spalding. New Ed., with a Life of the Author, by J. H. Burton. London 1876.

Series VIII. R. Chester's 'Loves Martyr, or, Rosalins Complaint'. Ed. by A. B. Grosart. London 1878.

— Miscellanies. No. 3. A List of all the Songs and Passages in Shakspere which have been set to Music. Compiled by J. Greenhill, W. A. Harrison and F. J. Furnivall. London 1884.

— — It. Revised Ed. London 1884.

— — No. 4. Critical and Historical Program of the Madrigals, Glees, and Songs, given at The Second Annual Musical Entertainment at University College, London, 9. May 1884. London 1884.

— — It. Revised Ed. London 1884.

Chromo-photolithographische Wiedergabe der in der Pegg'schen Sammlung aufbewahrten kolorierten Federzeichnung der Old London Bridge aus Shakespeare's Zeit.

Chromolithographie und Lithographie von Shakespeare's Monument in Stratford-on-Avon Church.

Photographie von M. Droeshout's Portrait Shakespeare's.

Annual Musical Entertainment. 1883—87.

(Die Publikationen der New Shakspere Society sind Geschenke der Gesellschaft.

* * *

Clifton Shakspere Society. 10. Session, 1884/85, 14.—16. Session 1888/91. (Verzeichnisse der Meetings, der Verhandlungsgegenstände u. s. w. — Geschenk der Clifton Shakspere Society.)

The Philadelphia Shakespeare Society. 1872—1887. 1872—88. 1872—89. 1872 bis 1890. Je 4 Blätter in 4°. (Geschenk der Shakespeare Society in Philadelphia.)

Winchester College Shakspere Society. Noctes Shakesperianae. A Series of Papers by late and present Members. Ed. by Ch. H. Hawkins. Winchester — London 1887.

Calendar of the Shakespeare Club of Montreal. May 1887. 2 Btätter in 8°. (Geschenk des Shakespeare-Clubs in Montreal.)

Octagonal Shakespeare Club. Rules. List of Meetings. List of Members. 1877. (Geschenk des Clubs.)

Shakespeariana. Vol. I—VI [1883—89]. Philadelphia 1884 — New York 1889. (Geschenk des Herrn Verlegers.)

Poet-Lore. A Monthly Magazine devoted to Shakspeare, Browning and the Comparative Study of Literature. Vol. I—V. Philadelphia 1889 — Boston 1893. (Geschenk der Poet Lore Co. in Boston.)

Cast of the Face of Shakespeare after Death. (1616.) In the private Possession of Prof. Owen. (Photographie. — Geschenk des Herrn Hofraths Dr. Künzel in Darmstadt.)

Photographie nach der im Besitz des Herrn Dr. Ernst Becker in Darmstadt befindlichen angeblichen Todtenmaske Shakespeare's. (Geschenk des Herrn Hofraths C. Ruland, Directors des Großh. Museums in Weimar.)

Photographien von Van der Weyde in London nach Shakespeare's Todtenmaske. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Leo in Berlin.)

Shakespeare's Bildniß, gezeichnet von A. Menzel, in Holz geschnitten von F. L. Unzelmann. (Geschenk des Herrn Verlegers Fr. Lipperheide in Berlin.)

Kopie der Inschrift auf Shakespeare's Grabstein in der Kirche zu Stratford. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Leo in Berlin.)

Photolithographiertes Facsimile der Verpfändungsurkunde (Mortgage deed) vom 11. März 1612 über Shakspeare's Haus in Blackfriars. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)

Eine Sammlung von Tisch-, Speise-, Wein- und Tanzkarten für verschiedene private und öffentliche Feste und von Neujahrswünschen und Briefbogen mit lithographierten Citaten aus Shakespeare und entsprechenden Illustrationen. (Geschenk des Herrn Stadtraths E. Bock in Stettin, der die Karten u. s. w. nach seinen Angaben und Zeichnungen hat fertigen lassen.)

IV. Geschichte des englischen Dramas. Vorgänger und Zeitgenossen Shakespeare's. Verschiedenes.

Percy. Four Essays. 1767. (Darin: On the Origin of the English Stage.)

Collier, J. P. The History of English Dramatic Poetry to the Time of Shakespeare: and Annals of the Stage to the Restoration. Vol. I—III. London 1831.

Halliwell, J. O. A Dictionary of Old English Plays. London 1860.

Hawkins, F. The Origin of the English Drama. Vol. I—III. Oxford 1773.

Six Old Plays, on which Shakespeare founded his Measure for Measure, Comedy of Errors, Taming of the Shrew, King John, King Henry IV, and King Henry V, King Lear. London 1799.

A Select Collection of Old Plays. Vol. I—XII. London 1825—27. (Geschenk des Herrn Grafen W. von Baudissin in Dresden.)

A Select Collection of Old English Plays. Originally published by Rob. Dodsley in the Year 1744. Fourth Ed. by W. C. Hazlitt. Vol. I—XV. London 1874—76.

Old English Drama. Select Plays: Marlowe, Tragical History of Dr. Faustus. Greene, Honourable History of Friar Bacon and Friar Bungay. Ed. by A. W. Ward. Second Ed., revised and enlarged. Oxford 1887. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Graf, H. Der Miles gloriosus im englischen Drama bis zur Zeit des Bürgerkrieges. Schwerin 1891. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

* * *

Tieck, L. Shakspeare's Vorschule. 1. 2. Bd. Leipzig 1823—29. (Geschenk der Verlagshandlung.)

Bülow, E. v. Alt-Englische Schaubühne. 1. Th. Berlin 1831.

Bodenstedt, F. Shakespeare's Zeitgenossen und ihre Werke. 1.—3. Bd. Berlin 1858—60. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Kalisch, C. Shakespeare's yngre Samtidige og Efterfølgere. Kjøbenhavn 1890. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Mézières, A. Prédécesseurs et contemporains de Shakspeare. 2e éd. Paris 1863.

— Contemporains et successeurs de Shakspeare. 2e ed. Paris 1864.

— — 3e éd. rev. et. augm. Paris 1881.

Storożenko, N. Предшественники Шекспира [Die Vorläufer Sh.'s]. Сочинение Николая Стороженка. Томъ I. Лилли и Марло. С.-Петербургъ 1872. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

The School of Shakespeare. Ed. by R. Simpson. No. I: A Larum for London; or, The Seige of Antwerp. Together with The Spoyle of Antwerpe. By G. Gascoyne. London 1872.

The School of Shakspere. Ed., with Introductions and Notes, by R. Simpson. I. II. London 1878.

Quellen des Shakespeare in Novellen, Märchen und Sagen. Hgg. von Th. Ec mayer, L. Henschel und K. Simrock. 1.—3. Th. Berlin 1831.

— Die Quellen des Shakespeare in Novellen, Märchen und Sagen mit sage schichtlichen Nachweisungen. 2. Aufl. 1. 2. Th. Bonn 1870. (Geschenke Fräulein E. u. M. Köhler in Weimar.)

The Palace of Pleasure. Elizabethan Versions of Italian and French Novels Boccaccio, Bandello, Cinthio, Straparola, Queen Margaret of Navarre, and Ot Done into English by W. Painter. Now again ed. for the fourth time J. Jacobs. Vols I—III. London 1890.

Die Schauspiele der englischen Komödianten. Hgg. von W. Creizenach. Berli Stuttgart [1889]. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Beaumont and Fletcher. The Works. With an Introduction by G. Da Vol. I. II. London 1862.

— Boyle, R. Beaumont, Fletcher und Massinger. (Aus den Transactions New Shakspere Society. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Brome, R. The Dramatic Works, now first collected. Vol. I—III. London 1

Chapman, G. The Comedies and Tragedies, now first collected, with illustr Notes and a Memoir of the Author. Vol. I—III. London 1873.

Chapman's Tragedy of Alphonsus, Emperor of Germany. Ed. by K. Leipzig 1867. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Chettle, H. Hoffman; or, A Revenge for a Father. A Tragedy. Acted A 1602. Printed A. D. 1631. Now first ed. by H. B. L. London 1852.

Dekker, Th. The Dramatic Works, now first collected, with illustrative N and a Memoir of the Author. Vol. I—IV. London 1873.

— The Shoemaker's Holiday. A Comedy. Revised and ed. with Introduction Notes by K. Warnke and L. Proescholdt. Halle 1886. (Geschenk des H Dr. Proescholdt.)

Glapthorne, H. The Plays and Poems, now first collected, with illustr Notes and a Memoir of the Author. Vol. I. II. London 1874.

Greene, R., and G. Peele. The Dramatical and Poetical Works, with Men and Notes by A. Dyce. London 1861.

Heywood, T. The Dramatic Works, now first collected, with illustrative N and a Memoir of the Author. Vol. I—VI. London 1874.

Jonson, B. The Works, with a Memoir by W. Gifford. London 1865.

Lilly, J. The Dramatic Works, with Notes, etc. by F. W. Fairholt. Vol. I London 1858.

Marlowe, Chr. The Works, with some Account of the Author, and Notes A. Dyce. A new Ed, revised and corrected. London 1862.

— The Works. Ed., with Notes and Introduction, by F. Cunningham. don 1870.

Massinger, Ph. The Plays, with Notes by W. Gifford. London 1856.

— — Der Herzog von Mailand. Uebersetzt von W. Grafen von Baudissin. die deutsche Bühne bearbeitet von A. Deetz. (Als Manuscript gedru Berlin 1880. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

Middleton, Th. The Works, now first collected, etc. by A. Dyce. Vol. I London 1840.

Mountford. The Life and Death of Doctor Faustus, made into a Farce. the Humours of Harlequin and Scaramouche. London. 1697. Mit Einleit und Anmerkungen hgg. von O. Francke. Heilbronn 1886. (Geschenk Herrn Herausgebers.)

Norton, Th., and Th. Sackville. Gorboduc, or Ferrex and Porrex. Ed. by L. T. Smith. Heilbronn 1883. (Geschenk der Herren Verleger, Gebr. Henninger in Heilbronn.)

— Koch, F., Ferrex und Porrex. Eine literar-historische Untersuchung. Halle 1881.

Rowley, S. When you See me, you Know me. A Chronicle History. Ed. with an Introduction and Notes by K. Elze. Dessau 1874. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Webster, J. The Works, with some Account of the Author, and Notes, by A. Dyce. A new Ed., revised and corrected. London 1859.

The Comedy of Mucedorus. Revised and ed. with Introduction and Notes by K. Warncke and L. Proescholdt. Halle 1878. (Geschenk der Herren Herausgeber.)

— Mucedorus, ein englisches Drama aus Shakspere's Zeit, übers. von L. Tieck. Hgg. von J. Bolte. Berlin 1893. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

— Soffé, E. Ist 'Mucedorus' ein Schauspiel Shakspere's? (Separat-Abdruck aus dem Programm der Staats-Oberrealschule zu Brünn, 1887. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Elze, K. Last Notes on 'Mucedorus'. (Separat-Abdruck aus den Englischen Studien, VI. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Beumelburg, H. Sir William Alexander Graf von Stirling als dramatischer Dichter. Halle 1880. (Geschenk des Herrn Universitätsrichters Dr. Thümmel in Halle.)

Carl, R. Ueber Thomas Lodge's Leben u. Werke. Halle a. S. 1887. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Markscheffel, K. Thomas Kyd's Tragödien. Weimar 1885 (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Sörgel, A. Die englischen Maskenspiele. Halle 1882. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Wolff, M. John Ford ein Nachahmer Shakespeare's. Heidelberg 1880. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

The Pilgrimage to Parnassus with The Two Parts of The Return from Parnassus. Three Comedies performed in St John's College Cambridge A. D. MDXCVII—MDCI. Ed. from Mss. by D. Macray. Oxford 1886. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Gosson, St. The School of Abuse, and A Short Apologie of the Schoole of Abuse. Ed. by E. Arber. London 1868.

Lyly, J. Euphues. The Anatomy of Wit. Euphues and his England. Ed. by E. Arber. London 1868.

Sidney, Ph. An Apologie for Poetrie. Ed. by E. Arber. London 1886.

Willobie's Avisa, 1594. II. 'Apologie', 1596. III. The Victorie of English Chastitie 1596. VI. Penelope's Complaint by P. Colse, 1596. Ed., with Introduction and Notes and Illustrations, by A. B. Grosart. 62 Copies only. [Manchester] 1880.

Nash's Lenten Stuff. Ed. by Ch. Hindley. London 1871.

Skelton, J. The Poetical Works, with Notes, etc., by A. Dyce. Vol. I. II. London 1843.

Roxburghe Library. Publications for 1868—70.

Paris and Vienne. From the Unique Copy printed by W. Caxton.
The Works of W. Browne. Vol. I. II.
Inedited Tracts: Illustrating the Manners, Opinions, and Occupations of Englishmen during the XVI. and XVII. Centuries.
The English Drama and Stage under the Tudor and Stuart Princes 1543—1664, Illustrated by a Series of Documents, Treatises and Poems.
The Poems of G. Gascoigne. Vol. I. II.
The Poems of Th. Carew. Ed. by W. C. Hazlitt.

The Elizabethan Library. London 1892—93:

1. Choice Passages from the Writings and Letters of Sir Walter Raleigh.
2. A Cabinet of Gems, cut and polished by Sir Philip Sidney.
3. A Bower of Delights; being interwoven Verse and Prose from the Works of Nicholas Breton.
4. »Thoughts that Breathe, and Words that Burn«, From the Writings of Francis Bacon.
5. »The Poet of Poets«. The Love-Verse from the Minor Poems of Edmund Spencer.

* * *

Van Dalen, D. Grundriß der Geschichte der englischen Sprache und Literatur. Aus den Unterrichtsbriefen nach der Methode Toussaint-Langenscheidt besonders abgedruckt. Leipzig 1864. 3. u. 4. Aufl. Berlin 1867 und 1869. (Geschenke des Herrn Verfassers.)

Lope de Vega, Fr. Castelvines y Monteses. Tragi-Comedia. Translated by F. W. Cosens. London 1869. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Rojas y Zorrilla, F. de. Los Bandos de Verona: Montescos y Capeletes. Englished by F. W. Cosens London 1874. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Abschrift des Schauspiels Ambleto von A. Zeno aus seinen Poesie drammatiche, Tomo IX, Venezia 1744. (Geschenk des Herrn Prof. Dr. Leo in Berlin.)

Welcker, A. Flavia. Berkeley o. J. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Mirus, A. Freiherr August von Loën, Großherzogl. Sächs. Wirkl. Geheimrath, General-Intendant des Großherzogl. Hoftheaters und der Hofkapelle. Ein Beitrag zur Geschichte des Hoftheaters zu Weimar. Weimar 1889. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Annual Report of the Board of Regents of the Smithsonian Institution, for 1866, 1879, 1880—85. Washington 1867, 1880—86. (Geschenke der Smithsonian Institution.

Proceedings of the Trustees of the Newberry Library. For the year ending January 5, 1889, 1890, 1892. Chicago 1889—92. (Geschenk der Trustees der Newberry Library.)

V. Wörterbücher.

Halliwell, J. O. A Dictionary of Archaic and Provincial Words, etc. Vol. I. II. 5th Ed. London 1865.

Johnson, S. A Dictionary of the English Language. With numerous Corrections, etc. by H. J. Todd. 2d Ed. Vol. I—III. London 1827.

Müller, E. Etymologisches Wörterbuch der Englischen Sprache. 1. 2. Lieferung. Cöthen 1864—65. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Nares, R. A Glossary; or Collection of Words, Phrases, Names, etc. in the Works of English Authors, particularly Shakespeare and his Contemporaries. A new Ed. by J. O. Halliwell and Th. Wright. Vol. I. II. London 1859.

Richardson, Ch. A New Dictionary of the English Language. New Ed. Vol. I. II. London 1863.

Worcester, J. E. A Dictionary of the English Language. London [1859].

Auszug aus der Bibliotheksordnung
der
Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

§ 1. Der Ort der Bibliothek ist Weimar.

§ 2. Die Benutzung der Bibliothek steht nur den Mitgliedern der Gesellschaft frei.

§ 3. Bücher werden auch außerhalb des Ortes der Bibliothek verliehen.

§ 4. Bücher werden überhaupt nur zu literarischen und wissenschaftlichen Zwecken verliehen.

§ 5. Diejenigen Mitglieder, welche Bücher aus der Bibliothek zu entleihen wünschen, haben sich vorher einen von einem Vorstands-Mitgliede oder einem dem Vorstande als zuverlässig bekannten Gesellschafts-Mitgliede vollzogenen Cautionsschein zu beschaffen. Als Caventen werden außerdem Universitäts-Professoren, Direktoren höherer Lehranstalten und Bibliotheks-Vorstände, sowie Gesandte und Regierungs-Vorstände angenommen, selbst wenn sie nicht Gesellschafts-Mitglieder sind.

§ 6. Jeder Entleiher hat in der Regel vier Wochen die freie Benutzung des entnommenen Buches Nach diesem Termin steht der Bibliotheks-Verwaltung je nach Bedürfniß eine andere Verfügung frei.

§ 7. Besonders seltene oder kostbare Bücher, sowie alle Lexikalien dürfen nur im Bibliotheks-Lokale benutzt werden.

§ 8. Auf Wunsch und Kosten der Gesellschafts-Mitglieder können durch Vermittlung des Bibliotheks-Vorstandes aus Werken, die nicht verliehen werden dürfen, Excerpte gemacht werden.

§ 9. Hat ein Entleiher Bücher verloren oder beschädigt, so hat er dieselben in natura wieder zu beschaffen oder den Ladenpreis nebst Kosten des Einbandes an die Kasse der Gesellschaft zu zahlen und macht sich hierzu durch Vollziehung des auszustellenden Empfangsscheines verbindlich.
Die Beschaffung in natura tritt überall da ein, wo Werke nur auf antiquarischem Wege oder zu erhöhten Preisen zu erwerben sind.

§ 12. Briefliche Gesuche um Bücher sind frankirt an die Verwaltung der Großherzogl. Bibliothek (keine persönliche Adresse) einzusenden. Die Antworten und Bücherzusendungen von Seiten des Bibliotheks-Vorstandes erfolgen unfrankiert. Für die Bücher-Verpackung kann eine entsprechende Vergütung durch Postvorschuß entnommen werden. Die Rücksendung der Bücher muß wohlverpackt und frankiert geschehen.
Jede Sendung geht auf Gefahr des Entleihers.

§ 13. Jedes Mitglied, welches die Bibliothek benutzt, verpflichtet sich, derselben etwa von ihm veröffentlichte Werke, Broschüren oder Abhandlungen, die sich auf dem von der Gesellschaft vertretenen Gebiete bewegen, in einem Exemplare gratis zu übermachen.

Gesammt-Verzeichniß

zu den Bänden I bis XXX

des

Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Auf die unter dem Texte stehenden Noten ist durch ein hinter die Seitenzahl gesetztes * verwiesen.

Mitglieder-Verzeichniß.

Höchste Protektorin:

Ihre Königliche Hoheit die Frau Großherzogin Sophie von Sachsen, Königliche Prinzessin der Niederlande.

Allerhöchste und Höchste Mitglieder:

Se. Kaiserliche und Königliche Majestät Kaiser Wilhelm II.
Ihre Kaiserliche und Königl. Majestät die Kaiserin Friedrich.
Se. Majestät Albert, König v. Sachsen.
S. K. H. Luitpold, Prinzregent von Bayern.
S. K. H. Carl Alexander, Großherzog von Sachsen.
S. K. H. Carl August, Erbgroßherzog von Sachsen.
I. K. H. Pauline, Erbgroßherzogin von Sachsen.
S. K. H. Friedrich, Großherzog von Baden.
S K. H. Peter, Großherzog von Oldenburg.
S. K. H. Alfred, Herzog von Coburg-Gotha.
S. K. H. Albrecht, Prinzregent von Braunschweig.
S. H. Georg, Herzog von Sachsen-Meiningen.
S. H. Leopold, Erbprinz von Anhalt, Dessau.
S. D. Kraft, Erbprinz zu Hohenlohe-Oehringen, Slawentzitz i. Schl.
S. D. Heinrich, Prinz zu Schönaich-Carolath, freier Standesherr, Majoratsherr, erbliches Mitglied des Herrenhauses, Mitglied des Reichstages.

Ehrenmitglieder:

Furness, H. H. Esq., Philadelphia.
Janauschek, Fanny, Hofschauspielerin, München.
Wright, W. A. M. A., Cambridge.
Ward, Adolphus, W., Professor am Owen's College, Manchester.
Timmens, Samuel, Esq. Elvesham Lodge, Birmingham.
Schmidt, Frau Clara, geb. Meyer, Berlin.

Vorstand:

Oechelhäuser, Geh. Kommerzienrath, Dessau, Präsident.
Zupitza, Dr., Professor, Berlin, erster Vize-Präsident.
Bronsart v. Schellendorff, Generalintendant, Weimar, zweiter Vize-Präsident.
Leo, Dr., Professor, Berlin W., Matthäikirchstr. 31, Redakteur.
Moritz, Dr., Kommerzienrath, Weimar, Schatzmeister.
von Bojanowsky, Geh. Hofrath, Oberbibliothekar, Weimar, Bibliothekar.
Cohn, A., Buchhändler, Berlin.
Suphan, Dr., Professor, Weimar.
Kluge, Dr., Professor, Jena.
Wülker, Dr., Professor, Gohlis-Leipzig.
von Perfall, Baron, Generalintendant, Exc., München.

Geschäftsführender Ausschuß (in Weimar):

Bronsart v. Schellendorff, Generalintendant, Vorsitzender.
von Bojanowski, Geh. Hofrath, Stellvertreter.

Gruner, Justizrath, Schriftführer.
Moritz, Dr., Kommerzienrath.
Suphan, Dr., Professor.

Mitglieder:

Abraham, Dr., Sanitätsrath, Berlin.
Alexander-Universitäts-Bibliothek, Helsingfors.
Arendt, Dr., Bergrath, Halle a. S.
von Bamberg, Professor, München.
Bartels, George, Wiesbaden.
von Basedow, Hans, Dr., Weimar.
Behrend, Ad., Buchhändler, in Firma Asher & Co., Berlin.
von Bennigsen, Rud. Dr., Exc., Oberpräsident, Hannover.
Berliner Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen, Berlin.
Bernstein, C., Professor, Berlin.
Bibliothek, Herzogl. Anhalt., Dessau.
Bibliothek der technischen Hochschule, Karlsruhe.
Bibliothek, Königl., Königsberg i. P.
Bibliothek des engl. Seminars, Berlin.
Bibliothek des engl. Seminars, Breslau.
Boer, Dr. Oskar, Sanitätsrath, Berlin.
Bril, Frl. Helene, Berlin.
Brockhaus, Dr. Ed., Verlagsbuchhändler, Leipzig.
Brüger, Oberlandesgerichtspräsid., Jena.
Büllbring, K. D., Privatdoz., Heidelberg.
Bulthaupt, Dr. Heinrich, Professor u. Stadtbibliothekar, Bremen.
von Bunsen, Dr. phil., Reichstagsabgeordneter, Berlin.
Bürklin, Dr. Albert, Großherzogl. Intendant, Karlsruhe.
Cantor, Dr., Professor, Halle a. S.
von Chammier-Glisczinski, Generalmajor a. D., Cassel.
Claar, Emil, Theaterdirektor, Intendant des Theaters, Frankfurt a. M.
Cohn, Alex., Meyer-, Berlin.
Cohn-Speier, J., Frankfurt a. M.
Conrad, Dr. Hermann, Berlin.
Croon, Th., Kommerzienrath, Fabrikbesitzer, M. Gladbach.
Crüger, Generallieut. z. D., Exc., Weimar.
Darmstädter, Dr. Ludwig, Fabrikbesitzer, Berlin.
Delbrück, Ludwig, Bankier, Berlin.
Dernburg, Dr., Professor, Geh. Justizrath, Berlin.
Devrient, Dr. Otto, Berlin.
Dirksen, E., Stadtgerichtsrath, Berlin.
zu Dohna, Graf, Generalmajor Brandenburg.
[illegible], Oberhofmeister, Kammer[illegible] a. D., Weimar.
Elze, Frl., Halle a. S.
Feist, Leopold, Bingen.
Fernow, H., Oberlehrer, Hamburg.
Fischer, F. A., Kommerzienrath, Bautzen.
Fischer, Kuno, Dr., Exc., Wirkl. Geh. Rath, Heidelberg.
Francke, Dr., Gymnasiallehrer, Weimar.
Frentzen, Frau Lucy geb. Hoesch, Aachen.
Friedheim, Felix, Kommerzienrath, Cöthen.
Friedländer, Hermann, Bankier, Berlin.
von Friesen, Freiherr, Generalmajor, Dresden.
Fulda, Dr. Ludwig, Berlin.
Gebhard, H., Stadtdirektor, Lübeck.
Gebhardt, G., Consul, Berlin.
Gericke, Dr., prakt. Arzt, Berlin.
Gerstmayr, Dr., Prof., Kremsmünster.
Gutmann, Eugen, Berlin.
Hallier, Dr. Ernst, Professor, München.
Haase, Hofschauspiel-Direktor, Berlin.
Hardy, James, Berlin.
Heckmann, Fr., Kupfer- u. Messing-Werk, Duisburg.
von Heimendahl, Alex., Geh. Kommerzienrath, Crefeld.
Helft, Edmund, Berlin.
Hertz, Miss Harry, Bonn.
Holzmann, Fabrikbes., Reichstagsabgeordneter, Breitenhof b. Breitenbrunn.
Horwitz, Dr., Justizrath, M. d. R., Berlin.
Huschke, A., Hofbuchhändler, Weimar.
Jackson, John Brinckerhoff, Legationssekretär der Ver. Staaten, Berlin.
Jüncke, L., Wiesbaden.
Kadelburg, Gust., Schauspieler, Berlin.
Kahle, Rich., Hofschauspieler, Berlin.
Kammerer, Dr., Prof., Braunschweig.
Kaufmann, Dr. Joh., Herford i. W.
Keppler, C. H., Hoftheaterregisseur, München.
Kilian, Dr. phil., Eugen, Karlsruhe.
Klipstein, Dr., Oberlehrer, Freiburg in Schlesien.
Köbner, S. E., Chefredakteur der National-Zeitung, Berlin.
Koch, Dr., Privatdozent, Breslau.
Kohl, Ernst, Baurath, Eisenbahndirektor, Weimar.
Kölbing, Dr. E., Univ.-Prof., Breslau.
Koester, Dr., Sanitätsrath, Naumburg a. S.
Krause, Dr. C. G., Berlin.
Krause, Dr. H., Privatdozent, Berlin.
Kreismann, G., General-Consul, Berlin.
Kronenberg, Stanislaus, Warschau.
Kürschner, Joseph, Geh. Hofrath, Prof., Eisenach.
L'Arronge, Adolph, Sozietär des deutsch. Theaters, Berlin.

Ledebur, Freiherr von, Hoftheater-Intendant, Schwerin.
Lewinsky, Jos., Hofschauspieler, Wien.
Liebau, Gust., Kaiserl. Rechnungsrath im Reichsamt d. I., Berlin.
Lindau, Dr. Paul, Berlin.
Logemann, Dr. H., Professor, Gent.
Loening, Dr. Rich., Professor, Jena.
Lubliner, Hugo, Berlin.
Marcuse, Dr., Geh. Sanitätsrath, Berlin.
Marcuse, H., Consul, Niederwalluff.
von Marquardsen, Dr., Prof. d. Rechte, Erlangen.
Marx, Th., Realschullehrer, Speyer.
von Mauntz, Oberstlieutenant, Berlin.
Merzbacher, Gottfr., Kaufm., München.
Merzbacher, Joseph, Kaufm., Nürnberg.
Meyer, August, Bankier, Berlin.
Meyer, Dr., Rath u. Eisenbahndirektor, Köln.
Meyer, Dr. Ludwig, Berlin.
Meyer, Kreisrichter, Wenden.
von Meysenburg, Freiherr, Oberhofmarschall, Osterstein b. Gera.
v. Milde, Feod., Kammersänger, Weimar.
Mittsdörfer, G , Buchhändler, Münster.
Mommsen, Dr., Professor, Berlin.
Müller, Bernhard, Eltville a. Rh.
Müller, Dr. J., Professor, Oberlehrer, Rudolstadt.
Müllner, Dr. med., Glan-Münchenweilen, Rheinpfalz.
Napier, Dr. A., Professor, Oxford.
Neubürger, Ferd., Rentier, Dessau.
Neubauer, F. A., Kommerzienrath, Magdeburg.
von Oechelhäuser, Ad., Heidelberg.
von Oechelhäuser, Wilh., Generaldirektor, Dessau.
von Palézieux-Falconnet, Oberst, Weimar.
Philips, Lehrer a. d. höheren Bürgerschule, Köln a. Rh.
Platzmann, Dr., Geh. Reg.-Rath, Amtshauptmann, Leipzig.
Proescholdt, Ludwig, Dr. phil. Friedrichsdorf am Taunus.
zu Putlitz, Baron Conrad Gans, Edler, Kammerjunker S. M. d. Kais. u. Königs, Groß-Pankow i. d. Ostpriegnitz.
zu Putlitz, Wolfgang Gans, Edler, Referendar, Stettin.
Putzler, Dr., Oberlehrer, Görlitz.
Realschule, Grüneberg.
Reichenheim, Jul., Berlin.
Rieger, C., Justizrath, Cöthen.
von Reichlin-Meldegg, Dr., Professor, Freiherr, Heidelberg.
Rösicke, Rich., Kommerzienrath, Berlin.
von Rottenburg, Dr. Franz, Wirkl. Ober-Regierungsrath, Berlin.
Runnenberg, Rechtsanwalt, Detmold.
Russel, Ober-Regierungsrath, Berlin.
Rütgers, Jul., Fabrikbesitzer, Berlin.
Sachs, Dr. K., Professor, Brandenburg.
Salomon, Berlin.
Savits, Ober-Regisseur, München.
Scott, Publishing Company, Philadelphia, New-York.
Seyffardt, L., F., Fabrikbesitzer, Crefeld.
Shakespeare-Verein, studentischer wissenschaftlicher, Halle a. S.
Selberg, Dr., Sanitätsrath, Berlin.
Siegle, Gust., Geh. Kommerzienrath, Stuttgart.
Sommerstorff, Otto, Mitglied des deutschen Theaters, Berlin.
Sontag, Karl, Hofschauspieler, Dresden.
Sonnekalb, Paul, Versicherungsbeamter, Erfurt.
von Stauffenberg, Freih., Rittergutsbesitzer, Ristissen b. Ulm.
Schiff, Frau Julius, Berlin.
Schipper, Dr. J., Univ.-Prof., Wien.
Schlenther, Dr. Paul, Berlin.
Schlesinger-Trier, A., Berlin.
Schmidt, Max, F., Kaufmann, Berlin.
Schreyer, Dr., Professor, Pforta.
Schumann, Joh., Direktor, Berlin.
Schuth, Joh., Buchhändler, Coblenz.
Stägemann, Theater-Direktor, Leipzig.
Stavenhagen, W., Rentier, Weimar.
Stark, Sanitätsrath, Stephansfeld b. Brumath, Elsass.
Steinthal, M., Berlin.
Stollberg-Wernigerode, Gräfin, Durchlaucht, Berlin.
von Strauß-Tornay, Wirkl. Geh.-Rath, Exc., Dresden.
von Tauchnitz, Freiherr, Leipzig.
Thümmel, M., Frau Räthin, Halle a. S.
Töche, E., Berlin.
Träger, Dr. Albert, Rechtsanwalt, Nordhausen.
Traumann, Dr., Dozent, Davos-Platz (Schweiz).
Trautmann, Dr., Professor, Bonn.
Türkheim, Dr. Leo, Realschullehrer, Furth.
Tweeddale, Julia, Marchioness, London.
Universitäts-Bibliothek, Großh., Gießen.
Universitäts-Bibliothek, Jena.
Universitäts-Bibliothek, Halle a. S.
Universitäts-Bibliothek, Rostock.
von Unruhe-Bomst, Freiherr, Landtagsmarschall, Wollstein.
von Vigneau, H., Hofthater-Intendant, Dessau.
von Vincke, Freiherr, Ober-Regierungsrath a. D., Coblenz.

von Vincke, Freiherr, Landrath, Hamm.
Vollhardt, W., Leipzig.
Völckerling, Oberlehrer, Berlin.
Vollmöller, Dr., Professor, Dresden.
Vollrath, Karl, Redakteur d. Breslauer Zeitung, Breslau.
Wagner, Alfred, Prokurist der Firma R. Wagner's Wittwe, Weimar.
Wagner, B., A., Professor, Berlin.
Wagner, Dr. Albrecht, Professor, Halle.
Wahle, Dr. Julius, Weimar.
Wernekke, Dr. H., Hofrath, Realgymnasialdirektor, Weimar.
von Wildenbruch, Dr. Ernst, Legationsrath, Berlin.
von Wildenbruch, L., Oberst u. Kommandeur des Anhalt. Inf.-Reg., Dessau.
Witte, Friedrich, Dr., Fabrikbesitzer, Rostock i. Mecklenburg.
Wolff, Dr., Oberlehrer.
Wolff, Theodor, Redakteur des Berliner Tageblattes, Berlin.
Wülfing, Dr., Bonn.
Zimmermann, Prokurator der Landesschule, Schulpforta b. Naumburg.

Inhalt

der bisher erschienenen Bände des Jahrbuches.

(Die mit einem * bezeichneten Aufsätze behandeln die Interessen der Bühne.)

Band I (1865).

Band II (1867).

Band III (1868).

Ueber Shakespeare's Fehler und Mängel. Ulrici.
*Essay über Richard III. Oechelhäuser.
*Zum Sommernachtstraum. Elze.
*Ueber Shakespeare's Pericles, Prince of Tyre. Delius.
*Die Gemüthsseite des Hamlet-Charakters. Oehlmann.
*Glosse zu einer Stelle aus Shakespeare's Hamlet (Akt III, Scene 2). v. Friesen.
*Die Troilus-Fabel in ihrer literatur-geschichtlichen Entwickelung und die Bedeutung des letzten Aktes von Shakespeare's Troilus und Cressida im Verhältniß zum gesammten Stücke. Eitner.
Shakespeare's Antonius und Kleopatra und Plutarch's Biographie des Antonius. Vatke.
Zur Shakespeare'schen Textkritik. Schmidt.
*Die Einrichtung des Cymbeline für die Bühne. Lindner.
*Die Shakespeare-Aufführungen in Meiningen. Oechelhäuser.
Zu Shakespeare's The Taming of the Shrew. Köhler.

Band IV (1869).

Dryden und Shakespeare. Delius.
*Shakespeare's Coriolan. Viehoff.
Shakespeare und Euripides. Eine Parallele. Vatke.
Ueber Shakespeare's Sonette. v. Friesen.
Sir William Davenant. Elze.
*Timon von Athen. Ein kritischer Versuch. Tschischwitz.
*Ueber Shakespeare's Macbeth. v. Friesen.
Nachlese. I. Die Wilderersage. II. Zum Sommernachtstraum. Kurz.
Shakespeare's Bildnisse. Elze.
*Ueber eine neue Bühnenbearbeitung von König Richard III. Oechelhäuser.
*Shakespeare auf dem Wiener Burgtheater. Oechelhäuser.
*Die Fechtscene im Hamlet. — *English Actors on the Continent. — A German Version of the Novel of Romeo and Juliet. — Glosse zu Shakespeare's Cymbeline Akt II, Sc. 3. — Zu Schiller's Macbeth. — Zu Hamlet I, 4.

Band V (1870).

*Shakespeare's Julius Caesar. Viehoff.
*Ueber das Dunkel in der Hamlet-Tragödie. Werner.
Zu Titus Andronicus. Kurz.
Deutsche Dichter in ihrem Verhältniß zu Shakespeare. I. Hense.
Shakespeare's Werth für unsere nationale Literatur. Oehlmann.
*Wie soll man Shakespeare spielen? Ein Fragment. v. Friesen.
Aphorismen über Shakespeare's Sturm. Meißner.
Die Prosa in Shakespeare's Dramen. Delius.
Prolog und Epilog bei Shakespeare. Lüders.
*König Heinrich IV. In Ein Stück zusammengezogen und für die Bühne bearbeitet. Oechelhäuser.
*Ueber die Darstellung des Sommernachtstraums auf der deutschen Bühne. Oechelhäuser.
Die Schreibung des Namens Shakespeare. Elze.
Rev. Alexander Dyce.

Band VI (1871).

Ueber Shakespeare's Humor. Ulrici.
*Zu einer neuen Bühnenbearbeitung des Macbeth. Gericke.
Deutsche Dichter in ihrem Verhältniß zu Shakespeare. II. Hense.
*Zum Kaufmann von Venedig. Elze.
Die Quellen der Troilus-Sage in ihrem Verhältniß zu Shakespeare's Troilus und Cressida. Hertzberg.

Lodge's Rosalynde und Shakespeare's As You Like It. Delius.
*Wie soll man Shakespeare spielen? II. v. Friesen.
*Die Grundzüge der Hamlet-Tragödie. König.
*Shakespeare, der Schauspieler. Kurz.
G. G. Gervinus.

Band VII (1872).

*Wie soll man Shakespeare spielen? III. Romeo und Julie. v. Friesen.
Die Abfassungszeit des Sturms. Elze.
*Julius Caesar. Für die Bühne eingerichtetet von A. W. Schlegel. v. Maltzahn.
Ueber die innere Einheit in Shakespeare's Stücken. Meißner.
Ueber den ursprünglichen Text des König Richard III. Delius.
Shakespeare und Dante. König.
*Zu Ende gut, Alles gut. Elze.
John Lilly und Shakespeare. I. Lilly und Shakespeare in ihrem Verhältniß zum klassischen Alterthum. Hense.
Ein spanischer Shakespeare-Kritiker. Biller.
*Die Shakespeare-Aufführungen in Berlin. Meißner.

Band VIII (1873).

Ein Wort über Shakespeare's Historien. v. Friesen.
Ueber die Stellung der epischen Dichtungen Shakespeare's in der englischen Literatur. Tschischwitz.
Shakespeare's muthmaßliche Reisen. Elze.
Shakespeare's Aussprache. Müller.
*Wie soll man Shakespeare spielen? VI. Der Kaufmann von Venedig. v. Friesen.
*Die Bühnenweisungen in den alten Shakespeare-Ausgaben. Delius.
Was Ihr wollt als komisches Gegenstück zu Romeo und Julia. König.
John Lilly und Shakespeare. II. Hense.
*Statistik der Karlsruher Shakespeare-Aufführungen in den Jahren 1810—1872. Devrient.
Charles Knight.
Die zweifelhaften Stücke Shakespeare's. — Zum Sturm, I, 2.

Band IX (1874).

*Shakespeare und Garrick. v. Vincke.
Ist Troilus und Cressida Comedy oder Tragedy oder History? Ulrici.
*Bearbeitungen und Aufführungen Shakespeare'scher Stücke vom Tode des Dichters bis zum Tode Garrick's. v. Vincke.
Zu Heinrich VIII. Elze.
*Ueber Shakespeare's Narren. Thümmel.
Nymphidia oder der Feenhof. v. Friesen.
Great-Britain's Mourning Garment. Meißner.
Chettle's Hoffman und Shakespeare's Hamlet. Delius.
Ueber die Entlehnungen Shakespeare's, insbesondere aus Rabelais und einigen italienischen Dramatikern. König.
Der Shakespeare-Dilettantismus. Eine Antikritik. Elze.
*Scenen - Eintheilungen und Orts - Angaben in den Shakespeare'schen Dramen. Koppel.
*Shakespeare-Aufführungen der Mannheimer Hof- und Nationalbühne 1779—1870.
Horaz und Shakespeare. — Nachtrag zu „Wunderbare Schicksale des Sommernachts-Traums".

Band X (1875).

Shakespeare's Kindergestalten. Thümmel.
Ueber die Todtenmaske Shakespeare's. Schaaffhausen.

Ueber den ursprünglichen Text des King Lear. Delius.
Shakespeare's Charakter, seine Welt- und Lebensanschauung. Elze.
Ben Jonson. Eine Studie. v. Friesen.
Alcilia. Eine Sammlung von Gedichten aus dem Jahre 1595. Nach dem einzigen Exemplar der Hamburger Stadt-Bibliothek herausgegeben und eingeleitet. Wagner.
Ueber den Gang von Shakespeare's dichterischer Entwickelung und die Reihenfolge seiner Dramen nach demselben. König.
Voltaire und Shakespeare. König jun.
Hamlet in Spanien. Michaelis.
Ueber die New Shakspere Society und ihre bisherigen Leistungen. Delius.
Howard Staunton.
Eine Emendation zu Antonius und Cleopatra. — Zu Cymbeline II, 3. — *Shakespeare-Aufführungen im Burgtheater. — Eine neue Shakespeare-Büste.

Band XI (1876).

*Shakespeare und Schröder. v. Vincke.
Shakespeare's Coriolanus in seinem Verhältniß zum Coriolanus des Plutarch. Delius.
Ueber und zu Mucedorus. Wagner.
Emendationen und Bemerkungen zu Marlowe. Wagner.
*Ueber Shakespeare's Clowns. Thümmel.
Shakespeare und Giordano Bruno. König.
Die Entwickelung der Sage von Romeo und Julia. Schulze.
Eine Quelle zu Shakespeare's Sommernachtstraum. Krause.
Polymythie in dramatischen Dichtungen Shakespeare's. Hense.
Noten und Konjekturen zu Shakespeare. Elze.

Band XII (1877).

Die epischen Elemente in Shakespeare's Dramen. Delius.
Nachtrag dazu.
Shakespeare in Griechenland. Wagner.
Milton. Ein Gegenbild zu Shakespeare. Elze.
Das Shakespeare-Büchlein des Armen Mannes im Toggenburg vom Jahre 1780. Nach der Original-Handschrift mitgetheilt. Götzinger.
Ueber Shakespeare's Quellen zu König Lear v. Friesen.
Der Epilog zu Troilus und Cressida. Bruns.
*Shakespeare's Königsdramen, ihr Zusammenhang und ihr Werth für die Bühne. König.
Shakespeare's Hamlet, seine Quellen und politischen Beziehungen. Silberschlag.
*Zur Geschichte des englischen Theaters um 1624. — Shakespeare in Schweden. — *Zu Antonius und Cleopatra. — *Zu Ende gut, Alles gut, und dem Kaufmann von Venedig.

Band XIII (1878).

Der Miles Gloriosus bei Shakespeare. Thümmel.
Die angebliche Shakespeare-Fletcher'sche Autorschaft des Drama's The Two Noble Kinsmen. Delius.
Noten und Konjekturen. Elze.
Ueber den Sommernachtstraum. ten Brink.
Ueber die bei Shakespeare vorkommenden Wiederholungen. König.
Italienische Skizzen zu Shakespeare. Th. Elze.
Eine griechische Quelle zu Shakespeare's Sonetten. Hertzberg.
Shakespeare's Maß für Maß und die Geschichte von Promos und Cassandra. Foth.
*Wie es Euch gefällt auf der Bühne. v. Vincke.
The Jolly Goshawk. Schulze.
[illegible]stellung der Seelenkrankheiten in Shakespeare's Dramen. Hense.

Metrisches, Dramatisches, Chronologisches zu Shakespeare's Dramen. Hertzberg.
*Garrick's Bühnenbearbeitungen Shakespeare's. v. Vincke.
*Schlußbemerkungen zum Bühnen- und Familien-Shakespeare. Oechelhäuser.
*Hamlet seit hundert Jahren in Berlin.
*Eine ältere deutsche Bearbeitung von Shakespeare's König Johann. — Shakespeare in Holland. — Zu Romeo und Julie I, 5. — *Fear'd* oder *Dear'd?* — Rudolph Lange.

Band XIV (1879).

*Eine Aufführung im Globus-Theater. Elze.
Hamlet in Schweden. Bolin.
Zwei neuentdeckte Shakespearequellen. Wislicenus.
Ueber die Sentenz im Drama, namentlich bei Shakespeare, Goethe und Schiller. Thümmel.
Werder's Hamlet-Vorlesungen. Prölß.
Italienische Skizzen zu Shakespeare. Zweite Folge. Th. Elze.
Fletcher's angebliche Betheiligung an Shakespeare's King Henry VIII. Delius.
Romeo and Juliet nach Shakespeare's Manuskript. Gericke.
Neue Konjekturen zum Mucedorus. Wagner.
Verbesserungsvorschläge zu Shakespeare. Wagner.
*König Eduard III. — ein Bühnenstück? v. Vincke.
Wolf Graf Baudissin. — Theodor Döring. — William George Clark.
Shakespeare in Island.
*Englische Schauspieler in Kassel. — *John Spencer in Regensburg. — *Hamlet in Regensburg. — Zu Sonett 121.

Band XV (1880).

*Shakespeare, das Volk und die Narren. Leo.
Greene's Pandosto und Shakespeare's Winter's Tale. Delius.
Eine neue Shakespeare-Ausgabe. Leo.
Zur Shakespeare-Literatur Schwedens. Bolin.
Das Antike in Shakespeare's Drama: Der Sturm. Hense.
Shakespeare's Theater zu Stratford. Meister.
Besprechung über Verbesserungs-Vorschläge zu Shakespeare. Leo.
*Shakespeare-Aufführungen in Dresden vom 20. Oktober 1816 bis Ende 1860. Prölß.
Zur Kritik der Doppeltexte des Shakespeare'schen King Henry VI. (Part II und III.) Delius.
*Schiller's Bühnenbearbeitung des Othello. v. Vincke.
Italienische Skizzen zu Shakespeare. Dritte Folge. Th. Elze.
Shakespeare in Portugal. Michaelis.
Quartos und Folios von Richard III. Schmidt.
Shakespeare und Königsberg. Hagen.
Nachträgliche Bemerkungen zu Mucedorus und Fair Em. Elze.
Wilhelm Hertzberg.
Shakespeare und seine Vorläufer. Hertzberg.
Friedrich Kreyßig. — As stars with trains of fire. — Noch einmal 'Essigtrinken' (Hamlet V, 1, 299). — The most precious square of sense. — Horace Howard Furness.

Band XVI (1881).

Ueber den Monolog in Shakespeare's Dramen. Delius.
Die Zechbrüder und Trunkenen in Shakespeare's Dramen. Oechelhäuser.
Die medizinische Kenntniß Shakespeare's. Nach seinen Dramen historisch-kritisch bearbeitet. Sigismund.
Die schwarze Schöne der Shakespeare-Sonette. Krauß.
Brooke's episches und Shakespeare's dramatisches Gedicht von Romeo and Juliet. Delius.
Exegetisch-kritische Marginalien. Elze.

Zur Geschichte der deutschen Shakespeare-Uebersetzungen. v. Vincke.
Hamlet's Familie. Isaac.
*Die Darsteller des Hamlet. Frenzel.
Ueber Shakespeare's Geistlichkeit. Thümmel.
Shakespeare's Ovid in der Bodleian Library zu Oxford. Leo.
Professor Dr. Wilhelm Wagner. — Doctor Robert Gericke. — Vllorxa. — Eine spanische Shakespeare-Uebersetzung. — Double, double, toil and trouble; Fire burn, and cauldron bubble. — Ausgrabungen in der Kirche und auf dem Kirchhof von Stratford-on-Avon. — Eine Shakespeare-Biographie von Halliwell. — Entstehungszeit von Shakespeare's 55. Sonnett. — Ein Portrait von Shakespeare. — Breslauer Stadtbibliothek. — Shakespeare-Auction. — Die Perioden in Shakespeare's dichterischer Entwicklung.

Band XVII (1882).

Die medizinische Kenntniß Shakespeare's. Nach seinen Dramen historisch-kritisch bearbeitet. 2. Abtheilung. Sigismund.
Shakespeare's Julius Caesar und seine Quellen im Plutarch. Delius.
*Zur Geschichte der deutschen Shakespeare-Bearbeitung. v. Vincke.
Ueber Shakespeare's Sommernachtstraum. Schöll.
*Antonius und Cleopatra in deutscher Bühnenbearbeitung. Bolin.
Wie weit geht die Abhängigkeit Shakespeare's von Daniel als Lyriker? Eine Studie zur englischen Renaissance-Lyrik. Isaac.
*Ueber den Charakter des Shylock. Honigmann.
*Ueber einige von Shakespeare's Frauen-Charakteren. Helen Faucit.
Hermann Freiherr v. Friesen. — James Marshall. — Fritz Krauß. — Shekespeare's Seitenstück zum Wintermärchen. — Ursprung der Stelle: „Was ist ihm Hekuba?" — *Hamlet's Alter. — Pyrrhus. — Caliban. — Winter's Tale. — Romeo und Julia in China. — Ein Shakespeare-Autograph. — Stratford.

Band XVIII (1883).

Shakespeare über Bildung, Schulen, Schüler und Schulmeister. Zupitza.
Die medizinische Kenntniß Shakespeare's. Nach seinen Dramen historisch-kritisch bearbeitet. 3. (Schluß-)Abtheilung. Sigismund.
Klassische Reminiscenzen in Shakespeare's Dramen. Delius.
Grillparzer's Shakespeare-Studien. Bolin.
*Shakespeare's Greise. Thümmel.
Uebereinstimmendes zwischen Shakespeare und Plutarch. Sigismund.
Shakespeare in Griechenland. Boltz.
*Shakespeare's Pericles, Fürst von Tyrus, auf der Münchner Bühne. Meißner.
Prof. Elze's Hamletausgabe. Tanger.
Hermann Theodor Hettner. — *Die englischen Komödianten in Frankfurt am Main. — *Edwin Booth. — Eine neue Ansicht über Shakespeare's Testament. — *Einleitung zu Frances Anne Kemble's Notes. — Eine Parallele zu Henry IV. — Shakespeare in Holland. — The Birmingham Free Library. — *Eine Aufführung des Othello in Lissabon. — Annual Dinner of the Shakespeare Society in Philadelphia. — The Subjection of Hamlet.
Eine Konkordanz der Shakespeare-Noten. Leo.

Band XIX (1884).

Shakespeare über die Liebe. v. Loën.
Die Freundschaft in Shakespeare's Dramen. Delius.
Der Liebhaber bei Shakespeare. Thümmel.
Die Musik in Shakespeare's Dramen. Sigismund.
*Die englischen Komödianten in Oesterreich. Meißner.
*Eine neue Bühnenbearbeitung des Cymbeline. Bulthaupt.

Die Sonett-Periode in Shakespeare's Leben. Isaac.
Emendationen. Leo.
Hermann Ulrici. — Mrs. Horace Howard Furness. — J. Payne Collier. — Dr. L. Riechelmann. — Miss Teena Rochford Smith. — Arthur Hager. — Shakespeare's Gebeine — Die Brosche Shakespeare's und deren Geschichte. Shakespeare's Benutzung der Bibel. — Ein Bild von Shakespeare. — Shakespeare's Testament. — *Ein italienischer Hamlet. — *Die Schauspieler des Königs. — Shakespeare und Tausend und Eine Nacht. — *Geschichte des Theaters in Biberach. — Zu Hamlet V, 2. — *Salvini als Shakespeare-Erklärer.

Band XX (1885).

Im Meermädchen. Thümmel.
Shakespeare's A Lover's Complaint. Delius.
Die Würdigung Shakespeare's in England und Deutschland. Oechelhäuser.
Shakespeare's Macbeth und Davenant's Macbeth. Delius.
*Shakespeare's Helden. Thümmel.
Geld und Geldeswerth in Shakespeare's England. Vatke.
*Zur Bühnenbearbeitung des König Lear. Bolin.
Verzeichniß noch zu erklärender oder zu emendierender Textlesarten in Shakespeare's Dramen. Leo.
Bildung und Schule in Shakespeare's England. Vatke.
Die Baco-Gesellschaft. Nebst einigen Exkursen über die Baco-Shakespeare-Affaire. Leo.
*Von welchen Gesichtspunkten ist auszugehen, um einen Einblick in das Wesen des Prinzen Hamlet zu gewinnen? Ein Beitrag zum Verständniß Shakespeare's. Geßner.
Iwan Turgenjeff. — Karl La Roche.
F. J. Furnivall. — Ueber die Bedeutung des Mandrake bei Shakespeare, sowie über die historische Entwickelung dieses Begriffes. — Ueber die Wirkung des Hebenon im Hamlet und eine damit verglichene Stelle bei Plutarch. — Shakespeare's Grab. — Zur Sonettenfrage. — Die „dunkle Dame" in Shakespeare's Sonetten. — Mrs. Fytton und Rosaline in Love's Labour's Lost. — Shakespeare's Bibel.
Wie es Euch gefällt und Saviolo. — Garibaldi = Shakespeare. — Ein Shakespeare-Manuskript in Frankreich. — Stratford-on-Avon. — Shakespeare's Brosche. — Die Shakespeare-Bibliothek in Birmingham.
Eine Konkordanz der Shakespeare-Noten. Leo.

Band XXI (1886).

Shakespeare's Ideal der Gattin und Mutter. Gosche.
Einlagen und Zuthaten in Shakespeare's Dramen. Delius.
Allegorisches und Tendenziöses in Shakespeare's Dramen. Thümmel.
Die mittelenglische Vorstufe zu Shakespeare's As You Like It. Zupitza.
*Die beiden Veroneser, als Bühnenstück. v. Vincke.
Die drei ältesten Drucke des Sommernachtstraums. Krause.
*Immermann's Einrichtung des Hamlet. v. Vincke.
Jakob Rosefeldt's Moschus, ein Parallele zum Kaufmann von Venedig. Bolte.
Zerstreute Bemerkungen zu Marlowe's Faust. Koch.
*Das Theater und das Londoner Publikum in Shakespeare's Zeit. Vatke.
*Englische Komödianten in Köln (1592—1656). Cohn.
Julius Sigismund Thümmel. — Hermann Moritz. — Ludwig Lemcke. — David Honigmann. — Richard Grant White.
Ein serbischer Shylock. — Deutsche Verwandte von Shakespeare's Viel Lärmen um Nichts. — Die Berliner Hamlet-Aufführung unter Iffland. — Zu Hamlet Akt I, Scene 5.

Band XXII (1887).

*Shakespeare auf der englischen Bühne seit Garrick. v. Vincke.
Shakespeare's All's Well That Ends Well und Paynter's Giletta of Narbonne. Delius.
Das parömiologische Sprachgut bei Shakespeare. I. Wahl.
*O arme Ophelia! Latham.
Das weibliche Schönheits-Ideal in der älteren englischen Dichtung, besonders bei Shakespeare. Vatke.
*Karl Immermann's Shakespeare-Einrichtungen. v. Vincke.
*Der Jude von Venetien. Bolte.
Eine schwedische Shakespeare-Monographie. Bolin.
Kulturbilder aus Altengland von Vatke, bespr. von Tanger.
Clement Mansfield Ingleby. — Henry Norman Hudson.
Will Kemp. — Zu Jakob Rosefeldt's Moschus. — Ein Shakespeare-Dokument. — Return from Parnassus. — Ein Brief von Pembroke. — Eine französische Bearbeitung des Kaufmanns von Venedig. — Zu Jahrbuch XXI, 310. — Shakespeare or Burton. — Die Clifton Shakespeare-Society. — Zu Jahrbuch XXI, 305.

Band XXIII (1888).

Ueber die Fabel in Shakespeare's Beiden Veronesern. Zupitza.
Das parömiologische Sprachgut bei Shakespeare. II. Wahl.
*Englische Komödianten in Dänemark und Schweden. Bolte.
Shakespeare's Timon von Athen. Wendlandt.
*Eine Bühnen-Anordnung des Kaufmanns von Venedig. v. Vincke.
*Volumnia. Latham.
„Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Dänemark" und sein Verhältniß zu Shakespeare's Hamlet. Tanger.
Gastmähler und Mahlzeiten in Shakespeare's England. Vatke.
*König Lear 1692 und Titus Andronicus 1699 in Breslau aufgeführt. Cohn.
Emendationen. Leo.
Hilfsmittel bei Untersuchungen über Shakespeare's Sonette.
Parallel-Zählung der Globe-Edition und der Ersten Folio.
August Freiherr von Loën, Präsident der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. — Adolf Meyer. — Thomas Baynes. — Ludwig Hilgers. — Karl Fulda. — Moritz Wahl.
Die Auffindung von Dokumenten in einem Raume der Grammar-School in Stratford-upon-Avon. — Zu Jahrbuch XXII, 272. — Die Quelle zu Cymbeline und event. zum Sturm.

Band XXIV (1889).

Rückblick auf das fünfundzwanzigjährige Bestehen der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Leo.
Shakespeare und Goethe. Leo.
*John Sheffield Duke of Buckingham's Zweitheilung und Bearbeitung des Shakespeare'schen Julius Caesar. Mielck.
*Ben Jonson's Seianus am Heidelberger Hofe. Bolte.
*Shakespeare und die Virtuosen. Bulthaupt.
Shakespeare in Japan. Hausknecht.
Noch einmal die Baco-Frage. Leo.
Adrian Sevin's Bearbeitung der Sage von Romeo und Julia. Cohn.
Shakespeare's Testament.
Nicolaus Delius. — Alexander Schmidt. — Friedrich Karl Elze. — J. O. Halliwell-Phillipps. — Karl Konrad Henze. — August Vorbrodt. — Ludwig Herrig.
*Die Bankettszene im Macbeth. — Keine verderbte Stelle. — *Ein neuer Hamlet. — *Shakespeare's Heinrich IV. in Deutschland. — *Bühnenordnung des Kaufmanns von Venedig. — Ein Beispiel für Text-Erklärer.

Band XXV (1890).

Band XXVI (1891).

Band XXVII (1892).

Band XXVIII (1893).

Ueber die Sprache Shakespeare's. Kluge.
*Julia, Silvia, Hero und Viola. Latham.
Shakespeare als Rechtsphilosoph. Freund.
Ten Brink's letzter Vortrag über Shakespeare.
*Die scenischen Formen Shakespeare's in ihrer Beziehung zu der Aufführung seiner Dramen auf der modernen Bühne. Kilian.
*Die Königsdramen auf der Karlsruher Bühne. Kilian.
*Hamlet als deutsches Puppenspiel. Bolte.
Der Coupletreim in Shakespeare's Dramen. Heuser.
Shakespeare's lyrische Gedichte. v. Mauntz.
Friedrich von Bodenstedt. — Reinhold Köhler. — Charles E. Flower. — Frances Ann Kemble. — Ferdinand Adolph Gelbcke. — John Rabone.

Band XXIX/XXX (1894).

Niemand und Jemand. Ein englisches Drama aus Shakespeare's Zeit. Bolte.
Zur Chronologie von Shakespeare's Jugenddramen. Sarrazin.
*Shakespeare's und Bulthaupt's Timon. Conrad.
*Vorschlag zur Bühnenaufführung des König Lear. Kilian.
Bericht eines zeitgenössischen Deutschen über die Aufführung von Chapman's «Maske of Middle Temple and Lincoln's Inne». Marx.
Die Fabel der «Spanish Tragedy» in einer niederländischen Uebersetzung des Orlando furioso. Worp.
Bilder aus dem Jägerleben. v. Oe.
Robert Greene als Dramatiker. Conrad.
Nachträge zu der Abhandlung: Der Coupletreim in Shakespeare's Dramen. Heuser.
Zu dem Aufsatze: Ten Brink's letzter Vortrag über Shakespeare. Wülker.
Shakespeare in Mantua? Sarrazin.
*Hamlet, die Tragödie des Menschengeistes. Traumann.
Louise Hottstedt.
Ein spanischer Sinnspruch in den Lustigen Weibern von Windsor. — Shakespeare's Grabschrift. — Zwei neuentdeckte Quellen zu Shakespeare's Komödie der Irrungen. — *Zur scenischen Einrichtung von Was Ihr wollt. — Ueber den Stoff zu «Measure for Measure».

